

КРИТИЧНЫЙ САМОУЧИТЕЛЬ

или ПОЛНАЯ

Теоретическая и практическая

ШКОЛА

для Скрипки

составленная

Роде, Бальо и Крейцеромъ.

НОВОЕ ИЗДАНИЕ.

Просмотренное и дополненное

А. КИНДИНГЕРОМЪ,

съ прибавленіемъ 12-ти любимыхъ русскихъ романсовъ для одной или двухъ Скрипокъ и изображеній скрипичнаго грифа для облегченія при самоученіи.

Школа эта принята на одобреніе Парижскою Консерваторіею.

Переводъ съ немецкаго Французскаго изданія.



КРИТИЧНЫЙ САМОУЧИТЕЛЬ

или полная

Теоретическая и практическая

ШКОЛА

для Скрипки

составленная

Роде, Бальо и Крейцеромъ.

НОВОЕ ИЗДАНИЕ.

Просмотрѣнное и дополненное

А.КИНДИНГЕРОМЪ,

съ прибавленіемъ 12^{ти} любимыхъ русскихъ романсовъ для одной или двухъ Скрипокъ и изображеній скрипичнаго грифа для облегченія при самоученіи.

Школа эта принята въ руководство Парижскою Консерваторіею.

Переводъ съ новѣйшаго Французскаго изданія.

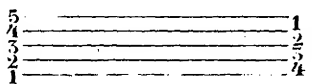


О НОТАХЪ, КЛЮЧЪ И ГАММЪ.*

Всѣ звуки, воспринимаемые ухомъ, были опредѣлены, получили названіе, изображеніе въ письмѣ и раздѣлены, по своимъ взаимнымъ отношеніямъ, на разряды. Они названы семью слѣдующими словами: Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si. или буквами C, D, E, F, G, A, H.

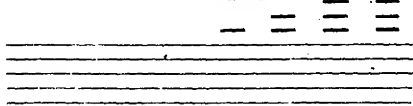
Ноты ставятся на пяти соединенныхъ линіяхъ и между ними; линіи эти называются нотной системой.

ИЗОБРАЖЕНІЕ НОТНОЙ СИСТЕМЫ.

Линіи.  Промежутки.

Но такъ какъ этихъ пяти линій недостаточно для изображенія полнаго объема нотъ, употребляемыхъ на скрипкѣ, то въ случаѣ такого недостатка прибѣгаютъ къ линіямъ добавочнымъ.

Добавочныя линіи сверху.



Добавочныя линіи снизу.

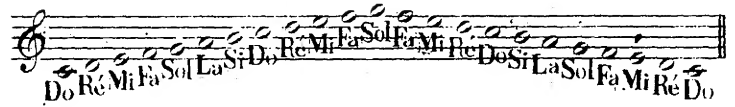


Ноты ставятся также на этихъ добавочныхъ линіяхъ и между ними. Ноты, какой бы формы они не были, различаются между собой относительно звука, только по мѣсту, которое онѣ занимаютъ въ нотной системѣ. Но для того, чтобъ можно было назвать ихъ, необходимо еще поставить въ началѣ нотной системы знакъ, называемый КЛЮЧЕМЪ.

Для скрипки употребляютъ КЛЮЧЪ Sol. Ключъ Sol ставится на второй линіи и даетъ свое имя нотѣ, стоящей на этой линіи:

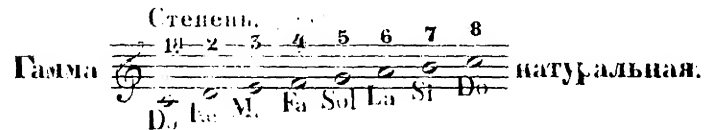


Вотъ положеніе нотъ на линіяхъ и между ними.



Гамма вверхъ и внизъ.

Соединеніе семи въпослѣдовательномъ порядкѣ взятыхъ нотъ образуетъ натуральную гамму.



Постепенное повышеніе звука въ переходѣ съ одной ноты на другую, на всемъ протяженіи гаммы не вездѣ одинаково: съ Mi до Fa и съ Si до Do оно бываетъ только на полтона, т. е. почти вполноту противъ того, какъ между другими нотами, гдѣ такое повышеніе называется цѣлыми тонами. И такъ гамма состоитъ изъ пяти цѣлыхъ и двухъ полутоновъ.



О СЛУЧАЙНЫХЪ ЗНАКАХЪ.

Часто этотъ порядокъ цѣлыхъ и полутоновъ бываетъ измѣненъ случайными знаками, которые называются ДІЕЗАМИ, БЕМОЛЯМИ, ДВОЙНЫМИ ДІЕЗАМИ, ДВОЙНЫМИ БЕМОЛЯМИ. Діезъ # повышаетъ ноту на полтона, бемоль b понижаетъ ноту на полтона, бескаръ ♮ приводитъ уже повышенную діезомъ или пониженную бемолемъ ноту въ избыточное положеніе. Двойной діезъ x повышаетъ на полтона ноту, уже повышенную діезомъ; двойной бемоль bb понижаетъ на полтона ноту, уже пониженную бемолемъ.

* Такъ какъ въ оригиналѣ у этой школы не достаетъ столь необходимыхъ начальныхъ правилъ музыки, то она дополнена Г. Кюдингеромъ.

Тоны и бемоли ставятся на ключъ въ слѣдующемъ порядкѣ:



О ТОНАХЪ.

Тонами называются два различные характера музыки, получающіе свое начало отъ двухъ гаммъ, существенная разница которыхъ зависитъ отъ мѣста, на которомъ поставленъ первый полутонъ.

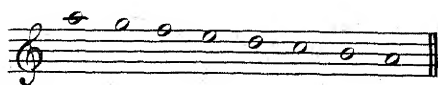
Одинъ изъ этихъ тоновъ называется мажорнымъ, другой минорнымъ.

Въ мажорномъ тонѣ первый полутонъ находится между 3^{ей} и 4^{ей} нотой гаммы; къ этому тону относится вышесказанное.

Въ минорномъ тонѣ первый полутонъ стоитъ между 2^{ей} и 3^{ей} нотой гаммы.



Въ минорной гаммѣ, при ходѣ сверху внизъ, случайные знаки уничтожаются, т. е. ноты удерживаютъ только знаки, означенные на ключѣ.



Каждый минорный тонъ соотвѣтствуетъ мажорному и потому эти оба различные тона называются соотвѣстственными (родственными)

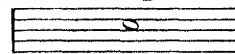
Минорный тонъ всегда отстоитъ мажорнаго на терцію внизъ.



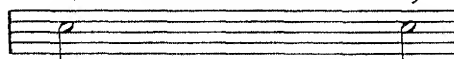
Въ музыкѣ 24 гаммы различныхъ тоновъ: 12 мажорныхъ и 12 минорныхъ.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ОТНОСИТЕЛЬНОГО ДОСТОИНСТВА НОТЪ.

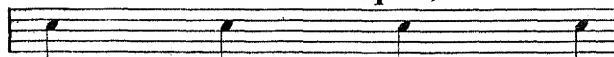
Цѣлая нота содержитъ въ себѣ:



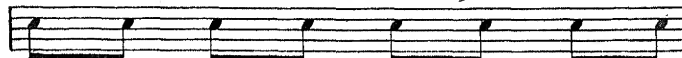
двѣ половинныя ноты,



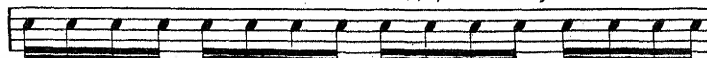
или 4 четверти,



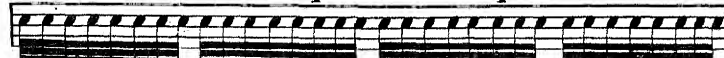
или 8 осьмыхъ,



или 16 шестнадцатыхъ,



или 32 тридцать вторыхъ,



или 64 шестьдесятъ четвертыхъ.



Точка, поставленная послѣ ноты, прибавляетъ къ ней половину ея достоинства.

Такимъ образомъ цѣлая съ точкой равняется тремъ половиннымъ, половинная съ точкой—тремъ четвертямъ, четверть съ точкой—тремъ осмымъ, осьмая съ точкой—тремъ шестнадцатымъ и т.д.

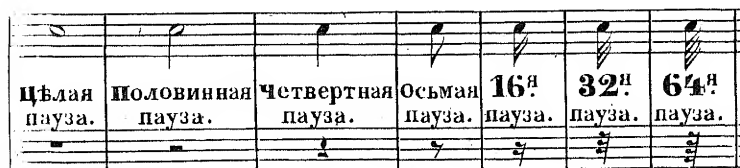


Часто послѣ одной точки, слѣдующей за цѣлой, половинной, четвертью, осмой, шестнадцатой и т.д. ставится еще другая точка; въ такомъ случаѣ вторая равняется половинѣ первой.

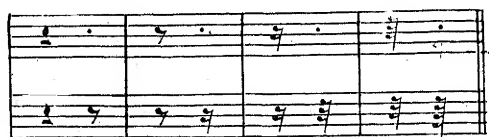


О ПАУЗАХЪ.

Паузы суть знаки, показывающіе, что игра должна быть прекращена на извѣстное время.

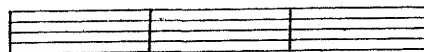


Точка и двоеточіе, о которыхъ мы говорили въ предшествующемъ параграфѣ, ставятся также и послѣ паузы и въ такой же пропорции увеличиваютъ ихъ достоинство.



О ТАКТѢ.

Всѣ ноты различнаго достоинства, изъ которыхъ составляется музыкальная пѣска, дѣлятся на равныя части, которыя называются ТАКТОМЪ. Каждый тактъ ставится между двумя чертами.



Каждый тактъ раздробляется въ свою очередь на равныя доли, которыя называются частями такта.

Считаютъ два рода такта: двойной тактъ, т.е. тактъ, который можно дѣлить на двѣ половины, и тройной, который можно дѣлить на три части.

Отъ этихъ двухъ родовъ такта происходятъ другіе, самые употребительные:

Тактъ въ четыре части (четверти),

Тактъ въ три части (четверти),

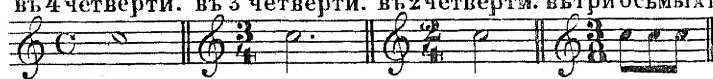
Тактъ въ двѣ части (четверти),

Тактъ въ три осмыхъ и

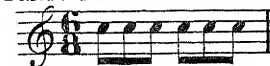
Сложный тактъ въ шесть осмыхъ.

Вотъ знаки, (всѣ эти такты означаются двумя числами) которые служатъ для изображенія ихъ и выставляются всегда подлѣ ключа.

Тактъ въ 4 четверти. въ 3 четверти. въ 2 четверти. въ три осмыхъ.



Тактъ въ шесть осмыхъ.



Намъ остается еще сказать о сложномъ тактѣ въ двѣнадцать осмыхъ и шесть четвертей, который происходитъ отъ двойнаго такта, и о сложномъ тактѣ въ девять осмыхъ, происходящемъ отъ троинаго такта.

Очень важно уметь дѣлать и бить тактъ. Тактъ бѣютъ въ симметрическомъ дѣленіи, т. е. равными частями. Есть части сильныя и части слабыя.

Тактъ въ четыре части (четверти) должно бить четырьмя четвертями; тактъ въ двѣнадцать осьмиыхъ должно бить точно также на четыре части. Тактъ въ двѣ четверти должно бить на двѣ части. Тактъ въ $\frac{3}{8}$ бѣютъ точно также на двѣ части; равнымъ образомъ и тактъ въ $\frac{6}{4}$. Тактъ въ три четверти бѣютъ на три части, тактъ въ девять осьмиыхъ бѣется также на три части.

Въ тактахъ въ четыре, три и двѣ четверти, каждая часть должна равняться достоинству четвертной ноты; въ тактѣ же въ три осьмиыхъ, каждая часть равняется достоинству осевой ноты.

Смотри слѣдующіе примѣры:

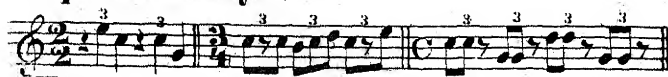
четыре четверти.



Впрочемъ иногда вмѣсто двухъ осьмиыхъ ставятъ три и вмѣсто шести-четыре и т. д. это называютъ **ТРІОЛЯМИ**. Обыкновенно, чтобъ узнать ихъ съ перваго взгляда, ставятъ надъ тремя нотами, считающимися за двѣ, цифру 3, и надъ шестью нотами, считающимися за четыре, цифру 6.



Тріоли съ паузами.



Тріоли, составленныя изъ четверти и осевой.



ОБЪ АКЦЕНТАХЪ.

Акценты служатъ для разнообразія различныхъ частей музыкальнаго сочиненія посредствомъ перехода отъ силы къ нѣжности, отъ энергіи къ граціи. Эти оттѣнки придаютъ мелодіи свойственный ей колоритъ и характеръ: они изгоняютъ монотонность и дополняютъ выраженія чувства.

Акценты выражаются знаками или итальянскими словами.

Знакъ \leftarrow показываетъ, что звукъ долженъ постепенно усиливаться.

Знакъ \rightarrow показываетъ, что звукъ долженъ постепенно ослабѣвать.

Соединеніе этихъ двухъ знаковъ $\leftarrow\rightarrow$ показываетъ, что пассажъ долженъ начинаться слабо, до половины усиливаться и потомъ незамѣтно ослабѣвать къ концу.

Знакъ $>$, поставленный на одной нотѣ показываетъ, что на эту ноту надобно сдѣлать особенное удареніе.

Есть еще большее число словъ, служащихъ для этого назначенія; вотъ списокъ главныхъ изъ нихъ съ ихъ опредѣленіемъ:

PIANO или просто первая буква *P* — Тихо, слабо.

PIANISSIMO или просто два *pp* — Очень тихо, очень слабо.

DOLCE или: DOL. — Нѣжно.

FORTE или *f* — Сильно.

FORTISSIMO или *ff* — Очень сильно.

MEZZO FORTE или *mf* — Полу-сильно.

SFORZANDO или *f* или *sf* — Рѣзко усиливая звукъ.

CRESCENDO или CRES. — Постепенно усиливая звукъ.

DECRESCENDO или DECRES. — Убавляя силы.

SMORZANDO или SMORZ. — Постепенное замираніе звука.

ESPRESSIVO — Выразительно.

AFFETUOSO — Пріятно.

MAESTOSO — Величественно.




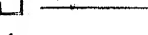

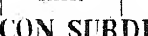
CANTABILE — Пѣть со вкусомъ и съ граціей.

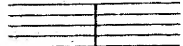


LEGATO — Плавно.

LEGGIERO — Легко.

CON ANIMA — Съ душой.

CON SPIRITO — Съ одушевленіемъ.

CON GRAZIA — Съ граціей.
CON GUSTO — Со вкусомъ.
CON DELICATEZZA — Съ нѣжностью.
CON FUOCO — Съ огнемъ.
CON FORZA — Съ силой.
CON BRIO — Съ блескомъ.
AGITATO — Съ волненіемъ.
SCHERZANDO — Шутя.
MOSSO — Живо.
SEMPRE — Постоянно.
SOSTENUTO — Выдерживая звукъ.
PORTAMENTO — Переноса.
GRAZIOSO — Граціозно.
DOLOROSO — Жалобно.
COMODO — Покойно.
NON TROPPO — Не слишкомъ.
QUASI — Почти.
CON MOTO — Съ движеніемъ.
MOLTO — Много.
ASSAI — Довольно.
POCO A POCO — По немногу.
ATTACA SUBITO — Начинать тотчасъ.
MORENDO — Замирая.
DIMINUENDO — Уменьшая звукъ.
CALANDO — Ослабляя.
RITARDANO или **RALLENTANDO** — Замедляя.
RITENUTO или **RIT.** — Удерживая.
ACCELERANDO — Ускоряя.
STRINGENDO — Поспѣвая.
STACCATO — Отрывочно.
SPICCATO — Коротко.
SOLO — Одинъ.
TUTTI — Всѣ.
COLL' ARCO или **ARCO** — Смычкомъ.
PIZZICATO или **PIZZ.** — Брать струну пальцемъ.
OTTAVE или **8^{va}** — Октавой выше.
SCIOLTE — Свободно, несвязно.
SOPRA UNA CORDA — На той же струнѣ.
 Дѣлать однимъ смычкомъ всѣ ноты,
 стоящія подъ этимъ знакомъ.
 Отбивать.
 ! ! ! ! ! Коротко.
 Staccato- Брать отрывочно ноты
 однимъ смычкомъ.
 Волнообразный звукъ пальцемъ.
 Волнообразный звукъ смычкомъ.
 Штрихъ внизъ.
 Штрихъ вверхъ.
 Гармоническій звукъ.
CON SURDINI — Съ сурдинкой.


Point d'orgue
 Fermata или Couppe — Служить для отдышки,
 остановки на одной нотѣ, по волѣ играющаго.
 Прямая черта для отдѣленія
 такта.
 Этотъ знакъ употребляется для
 означенія конца пѣссы.
 Когда передъ этимъ знакомъ стоятъ
 двѣ точки, то это показываетъ, что
 нужно сыграть еще разъ.

О ДВИЖЕНІИ.

Движеніе есть степень медленности и скорости, въ которой должно быть исполнено сочиненіе.

Измѣнять движеніе, означенное сочинителемъ, значитъ исказить сочиненіе, понять его превратно и иногда замѣстить истинныя красоты тривіальными и смѣшными идеями.

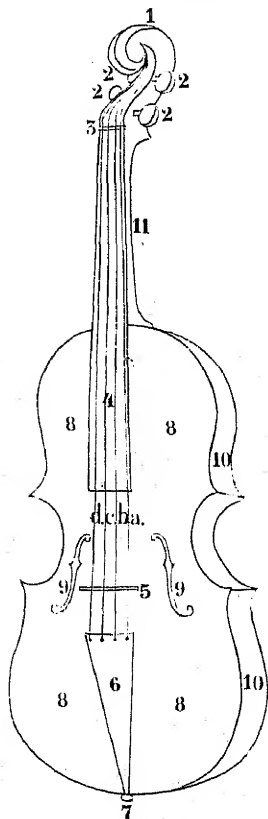
И такъ ученикъ долженъ стараться вникнуть въ смыслъ, заключающійся въ каждомъ изъ слѣдующихъ итальянскихъ словъ:

GRAVE — Самое медленное изъ всѣхъ движеній.
LARGO — Широко, чрезвычайно медленно и строго.
LENTO — Очень медленно.
LARGHETTO — Не такъ строго и медленно какъ Largo.
ADAGIO — Медленно.
ANDANTE — Не слишкомъ медленно и не скоро.
ANDANTINO — Нѣсколько скорѣе, чѣмъ Andante.
ALLEGRETTO или **ALL^{to}** — Съ нѣкоторой живостью, но граціозно и умѣренно.
ALLEGRO или **ALL^o** — Живо и съ одушевленіемъ.
PRESTO — Быстро.
PRESTISSIMO — Съ чрезвычайной быстротой.
TEMPO DI MARCIA — Такъ скоро, какъ маршъ.
TEMPO DI MINUETTO — Такъ скоро, какъ минуетъ.
MAESTOSO — Величественно.
TEMPO GIUSTO — Надлежащее движеніе, не слишкомъ скоро и не медленно.
MODERATO — Умѣренно.
AD LIBITUM — По желанію.
A PIACERE — По волѣ играющаго.
A TEMPO или **TEMPO I^o** — Первое движеніе.
DA CAPO AL FINE — Сначала, до слова Fin; сокращенно D.C. Еще употребляется знакъ , означающій возвращеніе къ началу.

НАЗВАНИЯ ЧАСТЕЙ СКРИПКИ И СМЫЧКА.

Прежде, нежели учащемуся дадутъ въ руки скрипку, слѣдуетъ объяснить ему названія различныхъ частей скрипки и смычка.

ЧАСТИ СКРИПКИ.



1. Шнecъ или головка.
2. Колки.
3. Порожекъ.
4. Грифъ.
5. Подставка.
6. Сѣдѣлка.
7. Пуговица.
8. Верхняя дека.
9. Отдушины или *ff*.
10. Бочка (обичайки).
11. Рукоятка.
 - a. Mi-1^я струна или квинта.
 - b. La-2^я струна.
 - c. Ré-3^я струна.
 - d. Sol-4^я струна.

ЧАСТИ СМЫЧКА.

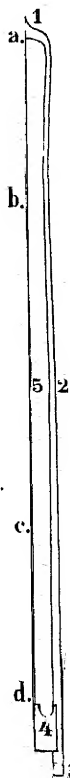
1. Оконечность смычка.
2. Трость.
3. Винтикъ.
4. Рукоятка.
5. Волосъ.



Сурдинка.

РАЗДѢЛЕНІЕ СМЫЧКА.

- Отъ А до В Оконечность.
 Отъ В до С Срединка.
 Отъ С до Д Рукоятка.



О СТРОѢ СКРИПКИ.

Скрипка строится квинтами на открытыхъ струнахъ, начиная со 2^й, которая должна быть состроена съ камертономъ La или съ другимъ выстроеннымъ инструментомъ; Mi и Ré состраиваются потомъ съ La, а Sol съ Ré.

Посредствомъ колковъ струны повышаютъ и понижаютъ.

Для того, чтобъ отыскать вѣрность звуковъ, медленно ведутъ за одинъ разъ по обѣимъ струнамъ смычкомъ вверхъ или внизъ.

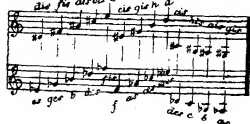


Строй скрипки.

Однимъ только способомъ можно выучить ученика вѣрно строить инструментъ — это — давать ему слушать вѣрную квинту. Слѣдующее упражненіе, часто повторяемое въ присутствіи учителя, одно можетъ привести къ счастливому результату.



1. Для того, чтобы придать больше ясности, при-
соединяем здесь стрелочку криво, обозначающую
напутную, переходящую между этими точками,
не потакая, а обучая. При этом следует са-
мостоятельно, что напутные эти одинаковы, как
для слова «напутный» тоже, так и для слова
«следующий» за ним, хотя в сущности, для
каждой из них имеет место различие. Это было
наглядно показано, когда и слово «напутный» соот-
ветственно заменяли и обратно, прилага-
ется здесь принцип.

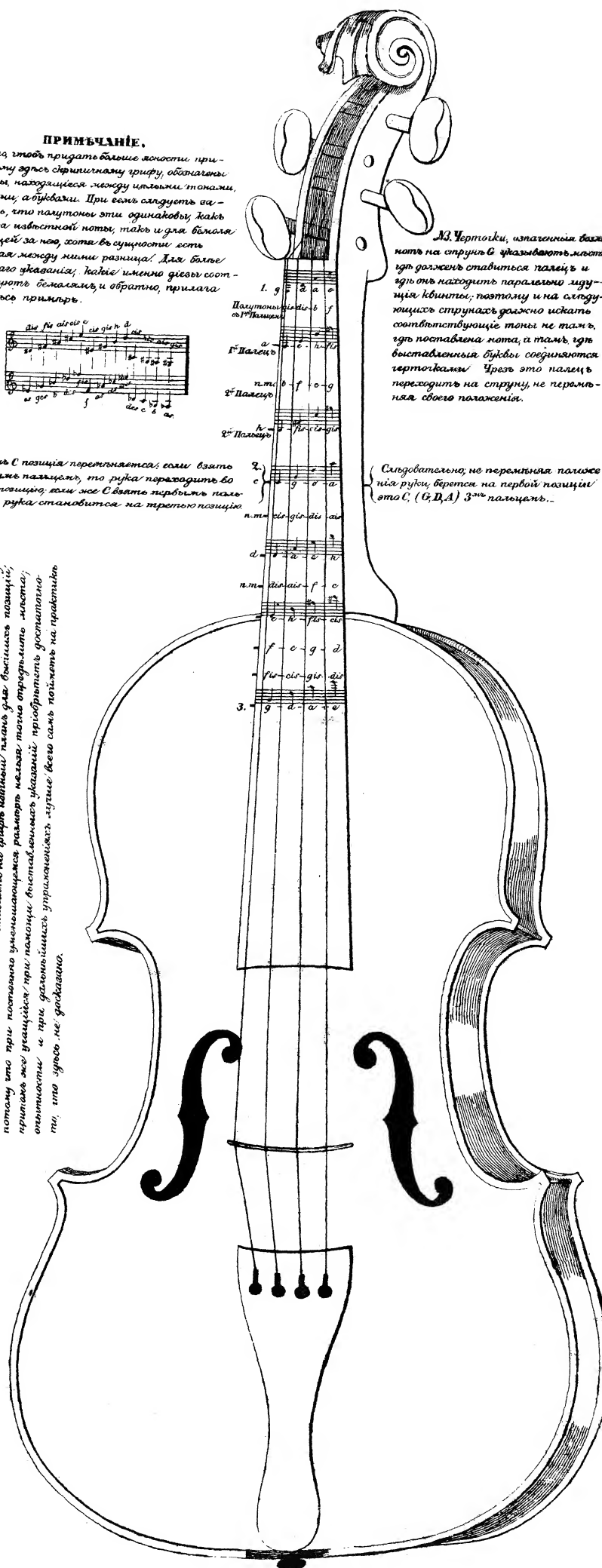


2. При атаке С позиция перетягивается; если взято по вторым позицию, то рука переходит во вторую позицию; если же С взято первую позицию, то рука становится на третью позицию.

[illegible]

Аз, Уртокки, излагая эти вещи, нота на струну Б фактически нота, где должен ставиться палец и я это не находил параллельно идущим квинты; поэтому и на следующие струны должно искать соответствующие тоны не там, где поставлена нота, а там, где выставлены буквы соединяются вертоками. Урезь это палец переходить на струну, не перемня своего положения.

Следовательно, не переменяя пальцев
на руки, берется на первой позиции
от C , (G, D, A) 3-й палец.



ВВЕДЕНИЕ.

Такъ какъ здѣсь дѣло идетъ объ инструментѣ самомъ употребительномъ, который, благодаря приносимой имъ пользѣ, находится въ рукахъ большей части музыкантовъ, то необхо-

димо ознакомить учащихся со всѣмъ, что можетъ дать о немъ вѣрное понятіе и этимъ побудить ихъ къ сохраненію за нимъ того почетнаго мѣста, которое принадлежитъ ему.

ПРОИСХОЖДЕНІЕ СКРИПКИ.

Предполагаютъ, что скрипка была извѣстна въ самыя древнія времена. На древнихъ медаляхъ встрѣчается изображеніе Аполлона, играющаго на трехструнномъ инструментѣ, похожемъ на скрипку.

Принадлежитъ ли начало этого инструмента богу гармоніи или произошелъ онъ другимъ образомъ, во всякомъ случаѣ нельзя отказать ему въ чемъ-то божественномъ.

Древніе играли на многихъ инструментахъ посредствомъ чего-то въ родѣ смычка: инструменты эти не употребляются уже нѣсколько столѣтій и слѣдъ ихъ исчезъ.

Форма скрипки имѣетъ много общаго съ лирой и наводитъ на мысль, что она есть ничто иное, какъ усовершенствованная лира, которая къ богатству модуляцій присоединяетъ еще то огромное преимущество, что можетъ продолжать звукъ. Достоинства этого не имѣла лира.

Во Франціи скрипка введена была въ царствованіе Карла IX. Уже болѣе 260 лѣтъ не дѣлаютъ никакихъ измѣненій въ ея конструкціи и сохраняютъ за ней ту простоту, которая увеличиваетъ производимое ею впечатлѣніе.

ПРИРОДА И СРЕДСТВА СКРИПКИ.

Четырехъ струнъ скрипки достаточно для того, чтобы образовать четыре октавы, т. е. болѣе 32 нотъ, начиная съ нижнихъ тоновъ до верхнихъ, и чтобы дать всѣ средства, требующія пѣніемъ и разнообразіемъ модуляцій. Съ помощью смычка, который приводитъ струны въ сотрясеніе и можетъ извлекать звукъ изъ нѣсколькихъ струнъ заразъ, скрипка соединяетъ въ себѣ всю прелесть мелодіи и аккорда. Звукъ ея, вмѣщающій въ себѣ нѣжность и силу, даетъ ей преимущество предъ прочими инструментами и право господства надъ ними; присущая же ей тайна продолжать, усиливать и измѣнять звуки, выражать порывы страсти и передавать всѣ движенія души, предоставляетъ ей честь соперничать съ человѣческимъ голосомъ.

РАЗЛИЧНЫЙ ХАРАКТЕРЪ СКРИПКИ.

Этотъ инструментъ, созданный для того, чтобы господствовать въ концертахъ и повиноваться всѣмъ порывамъ генія, принимаетъ различный характеръ, какой великіе артисты хотѣли ему придать: простой и мелодичный подъ пальцами Корелли, гармоничный, нѣжный и граціозный подъ смычкомъ Тартини, изящный и мягкій у Гавини, благородный и величественный у Пуньяни, полный огня, смѣлости, страстный,

великій въ рукахъ Віотти, онъ возвысился до того, что можетъ изображать страсти со всей энергіей и тѣмъ благородствомъ, которое соответствуетъ мѣсту имъ занимаемому и вліянію производимому на душу.

ЕЯ УСПѢХИ.

Игра на скрипкѣ развивалась вмѣстѣ съ концертомъ, который прежде былъ нѣчто въ родѣ симфоніи, потомъ принялъ видъ аріи, украшенной блестящими пассажами, въ которой акомпанементъ не имѣлъ почти никакого значенія. Только послѣ этого концертъ выступилъ на ту граціозную, столь удобную для произведенія эффектовъ дорогу, на которой находится теперь: оркестръ готовится слушателя интродукціей, въ которой уже проглядываетъ главный характеръ піесы; является гармонія, чтобы украсить и окончательно опредѣлить характеръ мелодіи; скрипка совершенно овладѣваетъ послѣдней и тогда симфонія сливается со звуками скрипки, какъ бы для того, чтобы слѣдовать за ея порывами, совершенно подчиниться ея движеніямъ и увеличить ея средства, не вредя ея эффектамъ.

ПРИЧИНА ЕЯ УСПѢХОВЪ.

Для того, чтобы достигнуть той степени, на которой теперь стоитъ скрипка, надобно было ей перейти преграды, которая противопоставляла ей рутину, и красотами истиннаго чувства замѣстить тѣ условныя красоты, которыя могли возбудить удивленіе побѣжденіемъ трудностей, но которыя ничего не представляли воображенію, никогда не проникали до души и только ласкали ухо. Перейти чрезъ эти преграды было дѣломъ въ одно и то же время генія и вкуса.

О ГЕНІИ, РАЗШИРЯЮЩЕМЪ ПРЕГРАДЫ ИСКУССТВА.

Геній, этотъ небесный даръ, который дается человѣку при рожденіи, сопровождается всегда въ искусствахъ глубокой чувствительностью и силой творчества, которыя заставляютъ его выйти изъ обыкновеннаго круга. Для того, чтобы выразить все, что онъ чувствуетъ, и изобразить, что видитъ, ему надобно прибѣгать къ выраженіямъ до толѣ неизвѣстнымъ; онъ создаетъ для себя языкъ, который часто вначалѣ бываетъ непонятенъ, но потомъ дѣлается для всѣхъ яснымъ, потому что элементы этого языка находятся въ сердцѣ человѣческомъ онъ создаетъ, онъ творитъ, онъ пролагаетъ новый путь, расширяетъ преграды искусства, даетъ толчекъ своему вѣку и служитъ образцомъ для потомства.

О ВКУСѢ, УПРАВЛЯЮЩЕМЪ ГЕНИЕМЪ.

Но этого еще недостаточно, если гений ввелъ только новыя средства для выраженія. Если онъ не остановится въ извѣстныхъ предѣлахъ, цѣль его не достигнута: надобно, чтобъ правильный вкусъ управлялъ имъ и во время удерживалъ. Если въ музыкѣ много такого, что зависитъ отъ совершеннаго взгляда нравовъ и даже моды, что придаетъ очень рѣзкіе оттѣнки въ идеалѣ красоты, то еще больше есть такого, что въ связи съ человѣческимъ сердцемъ и что имѣетъ въ себѣ такой рѣзкій характеръ, что время не можетъ ничего измѣнить въ немъ. Нѣтъ, музыкальные эффекты не обманъ чувствъ, нѣтъ, не ничтожно то искусство, которое такъ глубоко проникаетъ въ душу и имѣетъ такое продолжительное вліяніе. Есть музыка, написанная уже болѣе ста лѣтъ тому назадъ, которая заставитъ нашихъ дѣтей точно также проливать слезы, какъ прежде трогала сердца нашихъ отцовъ. Можно ли опредѣлить вѣрность этого выраженія или нѣтъ, но тутъ есть условія, которыя вкусъ побуждаетъ соблюдать и безъ которыхъ прелесть потеряна. И такъ дѣло вкуса руководитъ исполненіемъ, которое должно вѣрно передавать мысль сочинителя и которое только уродуетъ гениальное твореніе, когда не управляется разумнымъ чувствомъ.

ГЛАВНЫЯ КАЧЕСТВА АРТИСТА.

Для того, чтобъ образовать свой вкусъ, артистъ, одаренный свѣтлымъ умомъ и пылкимъ воображеніемъ, долженъ всю свою жизнь стремиться приблизиться къ идеальному совершенству. Принимая за правило истинно прекраснаго все то, что можетъ трогать сердце и возвышать душу, онъ предается своимъ впечатлѣніямъ, не довѣряясь вполне своему энтузіазму; сравненіе разнородныхъ и повсемѣстныхъ сочиненій развиваетъ мало по малу его сужденіе и показываетъ ему, что для того, чтобъ привязать къ себѣ на долго, гений непременно долженъ сопровождаться вкусомъ. Пренебрегая ничтожными страстями, которыя порождаютъ только мелкіе таланты, онъ отправляется въ чужія страны, чтобъ тамъ почерпнуть изъ новыхъ источниковъ познанія, которыми онъ потомъ обогащаетъ свое отечество. Жажда всего новаго, интересъ къ всѣмъ, что можетъ развить его идеи, онъ принимаетъ чужестранца съ тѣмъ чувствомъ братства, которое рождаетъ въ немъ любовь къ искусству, и съ тѣмъ радушіемъ, которое происходитъ отъ желанія учиться. Имѣя слишкомъ много чувства и гордости для того, чтобъ допустить въ себѣ зависть, онъ смотритъ на успѣхъ новаго таланта, какъ на пріобрѣтеніе въ искусствѣ, и понимая только одно благородное соревнованіе, онъ превращаетъ своихъ противниковъ въ друзей.

Пусть удалятся отъ насъ навсегда эти жалкіе споры, въ которыхъ предрасудки противились распространенію успѣ-

ховъ, какъ распространенію свѣта, гдѣ выказывали ненависть къ своимъ противникамъ въ искусствѣ, которое должно сближать сердца! Что можетъ быть общаго между этими постыдными ссорами и этой нѣжной мелодіей, этой величественной гармоніей, которая возвышаетъ душу! Любовь къ прекрасному должна восторжествовать надъ всѣмъ и одна властвовать въ душѣ артиста. Такимъ образомъ, очищенный отъ предрасудковъ, которые непременно развили бы въ немъ ложный взглядъ, онъ пріобрѣтаетъ способность все слушать, все чувствовать, все сравнивать и проникнуться врожденнымъ чувствомъ приличія, примѣненіе котораго возможно только при помощи опытности и размышленія.

Вотъ что можно сказать о метафизикѣ искусства.

ИЗУЧЕНІЕ МЕХАНИЗМА НА СКРИПКѢ.

Что касается до механизма на скрипкѣ, то мы совѣтуемъ ученикамъ всего болѣе обращать вниманіе на его изученіе, потому что скрипка—инструментъ чрезвычайно трудный, на которомъ малѣйшее отступленіе влечетъ за собой величайшія погрѣшности. Только съ помощью вполне сознательнаго изученія основныхъ правилъ этой школы, они могутъ не только побѣдить всѣ трудности, но и имѣть въ своемъ распоряженіи достаточныя матеріальныя средства для того, чтобъ придать игрѣ своей возможную силу выраженія.

Прежде нежели стануть думать о выраженіи, они должны заняться единственно изученіемъ механизма скрипки и усвоить его себѣ до такой степени, чтобъ не имѣть надобности заботиться о немъ впослѣдствіи. Они должны заняться положеніемъ корпуса, для того, чтобъ имѣть въ пріемахъ грацію и увѣренность; обратить строжайшее вниманіе на движеніе пальцевъ и смычка, чтобъ пріобрѣсти гибкость и чистоту; неутомимо упражняться въ гаммахъ, чтобъ усвоить вѣрность интонаціи, столь рѣдкое и столь необходимое достоинство, безъ котораго не слѣдуетъ и играть на инструментѣ; заниматься разными упражненіями во всѣхъ позиціяхъ, чтобъ изучить грифъ скрипки; упражнять пальцы въ длинныхъ и короткихъ треляхъ, чтобъ придать блескъ лѣвой рукѣ; обратить особенное вниманіе на раздѣленіе смычка, чтобъ яснѣе опредѣлить три главныя движенія и характера музыки; упражняться въ различныхъ штрихахъ, чтобъ придать игрѣ разнообразіе и умножить акценты; наконецъ привыкнуть выдерживать цѣлыя ноты, усиливать и ослаблять ихъ, чтобъ извлечь изъ инструмента звукъ полный и мягкій и имѣть всѣ средства производить *forte*, *piano* и *crescendo*, однимъ словомъ всѣ оттѣнки, которые образуютъ элементы выраженія.

Побѣдивши эти трудности, талантъ идетъ впередъ и, не встрѣчая болѣе препятствій, доходитъ до полного развитія.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

О МЕХАНИЗМѢ СКРИПКИ.

Въ этой части говорится: во 1) о томъ, какъ держать скрипку и смычекъ и о положеніи вообще; 2) о движеніи пальцевъ и смычка; 3) объ интонаціи; 4) объ изученіи грифа; 5) о маленькой нотѣ въ пѣніи; 6) о раздѣленіи смычка; 7) о различныхъ штрихахъ; 8) о звукѣ и оттѣнкахъ; 9) объ украшеніяхъ.

ОТДѢЛЪ I.

О томъ, какъ держать скрипку.

Скрипка должна лежать на шейной ключицѣ, придерживаясь подбородкомъ съ лѣвой стороны сѣделки, быть нѣсколько наклонена вправо, поддерживаться лѣвой рукой горизонтально и притомъ такъ, чтобъ оконечность рукоятки находилась противъ середины плеча.

ОТДѢЛЪ II.

О положеніи лѣвой кисти и всей руки.

Нижняя часть сгиба большого пальца и нижняя часть третьего сгиба указательного пальца должны поддерживать скрипку и прижимать ее очень мало, на столько, сколько нужно это, чтобъ она не прикасалась къ рукѣ въ томъ мѣстѣ, гдѣ эти пальцы соединяются.

Ладонь должно держать дальше отъ грифа, но безъ напряженія, чтобъ пальцы могли отвѣсно падать на струны.

Рука должна быть въ натуральномъ положеніи, такъ чтобъ локоть приходился вертикально подъ серединою скрипки.

ОТДѢЛЪ III.

О томъ, какъ слѣдуетъ держать смычекъ.

Смычекъ должно держать всѣми пальцами; конецъ большого пальца долженъ бокомъ упираться въ рукоятку, противъ среднего пальца. Трость должна лежать въ срединѣ второго сустава указательного пальца. Надобно стараться не удалять этотъ палецъ отъ прочихъ, которые должно держать въ натуральномъ положеніи, т. е. не сгибать и не вытягивать.

Трость должна быть наклонена къ грифу, а смычекъ долженъ идти параллельно съ подставкой. Но для того, чтобъ не слишкомъ вытягивать впередъ руку и вслѣдствіе этого не брать смычкомъ струнъ вкось, что очень вредитъ чистотѣ звука, дозволяется въ нѣкоторыхъ случаяхъ наклонять смычекъ немного впередъ, чтобъ въ тоже время придать болѣе силы тѣмъ пассажамъ, которые дѣлаются оконечностью его.

Волосъ смычка долженъ ходить надъ круглыми оконечностями отдушинъ, и чѣмъ болѣе хотятъ извлечь изъ скрипки звука, тѣмъ болѣе должно приблизить его къ подставкѣ.

ОТДѢЛЪ IV.

О томъ, какъ держать правую руку.

Рука должна быть нѣсколько округлена, такъ чтобъ она была выше трости. Начиная ноту оконечностью смычка, необходимо приближать кисть постепенно къ подбородку; при этомъ не слѣдуетъ вдаваться въ крайность, такъ какъ это правило имѣетъ цѣлью только придать играющему граціозность въ движеніи руки, и главное, чтобъ направленіе смычка нисколько не измѣнилось.

Рукой должно водить совершенно свободно и локоть не подымать и не опускать; при переходѣ на басовыя струны, т. е. на нижніе звуки, должно нѣсколько поднять кисть и вообще нижнюю часть руки и потомъ, при переходѣ на квинту, опять опустить ее.

ОТДѢЛЪ V.

О движеніи пальцевъ лѣвой руки.

Палецъ долженъ ложиться на струну совершенно свободно самой серединой конца и подыматься на столько, чтобъ имѣть при удареніи маленькій размахъ.

Подымать пальцы и ударять ими должно какъ можно ровнѣе; прижимать пальцемъ струну надлежитъ сильнѣе, чѣмъ смычкомъ, или по крайней мѣрѣ одинаково со смычкомъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ должно играть очень сильно.

Въ гаммахъ снизу вверхъ, каждый палецъ, ударивши струну, остается на ней: въ гаммахъ же сверху внизъ—пальцы одинъ за другимъ снимаются.

ОТДѢЛЪ VI.

Движенія смычка и правой руки.

Смычкомъ должно водить съ одного конца до другаго: далѣе будетъ сказано о всѣхъ исключеніяхъ изъ этого общаго правила.

Когда рукоятка смычка приближается къ подставкѣ, то вся тяжесть смычка должна лежать на мизинцѣ; по мѣрѣ того, какъ рукоятка удаляется, мизинецъ перестаетъ поддерживать трость и принимаетъ свободное положеніе, нисколько не производя давленія, какъ и прочіе пальцы.

Рука должна оставаться въ одномъ положеніи при началѣ и окончаніи штриха для того, чтобъ трость, какъ мы уже сказали, сохраняла нѣсколько наклонное положеніе и чтобъ струна пересѣкалась всегда въ одномъ направленіи.

Только нижняя часть руки, отъ локтя, должна слѣдовать за движеніемъ кисти и нѣсколько сгибаться, приближаясь къ подставкѣ.

Верхняя часть руки, отъ локтя, а равно и локоть, не должны имѣть прямого движенія и принимать участія въ движе-

ни смычка, вся сила котораго зависитъ отъ указательнаго и большаго пальцевъ и отъ кисти.

Примѣчаніе. Разумѣется, если ученикъ очень малъ, то онъ не можетъ довести смычекъ до конца, не измѣнивъ совершенно направленія при движеніи его назадъ. Это уже дѣло учителя опредѣлить ему длину смычка, соразмѣрную его рукѣ и дать даже скрипкѣ положеніе, соответствующее протяженію его руки, т. е. устроить такъ, чтобъ подбородокъ лежалъ съ правой стороны скрипичной сѣделки. Если же ученикъ играетъ на маленькой скрипкѣ, то онъ долженъ соблюдать правила, означенныя въ отдѣлѣ I.

Упражненія правой руки на четырехъ открытыхъ струнахъ. (См. 1).

Упражненіе это должно играть медленно до тѣхъ поръ, пока рука усвоитъ себѣ до такой степени правильность въ движеніяхъ, что можно будетъ совершенно удобно играть ихъ скорѣе.

ОТДѢЛЪ VII.

Упражненіе лѣвой руки.

Для того, чтобъ увѣриться, что лѣвая кисть имѣетъ правильное положеніе и что каждый палецъ поставленъ вѣрно и на одной струнѣ, слѣдуетъ дѣлать это упражненіе, подымая только по одному пальцу, а прочіе оставляя на струнѣ (См. 2).

ОТДѢЛЪ VIII.

О положеніи вообще.

Но для хорошей игры еще недостаточно одного вѣрнаго положенія смычка и скрипки, какъ показано выше; надобно постоянно сохранять соответствующее имъ положеніе корпуса и головы. Благородная и свободная поза способствуетъ развитію всѣхъ средствъ, придаетъ грацію движеніямъ смычка и пальцевъ и увеличиваетъ прелесть игры.

И такъ необходимо держать голову прямо и противъ нотъ, лѣвое плечо подавать впередъ какъ можно менѣе и стоять твердо, опираясь нѣсколько на лѣвый бокъ, для того, чтобъ правая сторона была совершенно свободна и чтобъ рука могла дѣйствовать безъ малѣйшаго стѣсненія, не сообщая движенія остальному корпусу.

Наконецъ надобно избѣгать въ положеніи какъ аффектаціи, которая кажется обыкновенно смѣшной, такъ и небрежности, которая можетъ только повредить граціи и унижить достоинство перваго изъ инструментовъ.

ЗАМѢЧАНІЯ.

Не слѣдуетъ никогда слишкомъ точно разсчитывать, съ какой нотой измѣнять штрихъ смычка; такая точность затруднитъ только движенія и придастъ игрѣ слишкомъ однообразную правильность. Надобно только стараться дѣлать штрихъ внизъ, когда фраза начинается полнымъ тактомъ, въ длинныхъ нотахъ мелодій и вообще при всякихъ остановкахъ, и штрихъ вверхъ, когда фраза начинается за тактомъ, также и въ треляхъ, оканчивающихъ фразу.

Весьма полезно также приучать ученика самого судить о томъ, вѣрна, или нѣтъ взятая имъ нота, и въ случаѣ, если она взята имъ фальшиво, — слишкомъ ли она высока или низка. Это необходимо для того, чтобъ онъ умѣлъ поправиться только съ помощью своего слуха, который будетъ совершенствоваться посредствомъ этого упражненія.

Многихъ, слѣдующихъ за симъ уроковъ, не будутъ въ состояніи играть ученики, имѣющіе еще маленькія руки, которыя не позволяютъ имъ брать далѣе третьей или четвертой позиціи. Дѣло учителя выбирать упражненія, согласно со способностями и силами учащагося.

Всѣ эти гаммы должно играть сильно и вести смычкомъ отъ одного конца до другаго. Движеніе должно быть вообще очень медленное; однако въ нѣкоторыхъ гаммахъ аккомпанирующій голосъ требуетъ нѣсколько ускореннаго движенія: учитель ихъ различитъ легко.

NB. Гаммы и упражненія, сюда относящіяся см. въ концѣ школы.

УКРАШЕНІЯ МЕЛОДІИ.

МАЛЕНЬКАЯ НОТА или АППОЖІАТУРА.

Маленькая нота служитъ украшеніемъ мелодіи; итальянцы называютъ ее аппожіатурой.

Когда маленькая нота поставлена сверху, то она всегда отстоитъ отъ главной ноты на цѣлый или на полутонъ. (См. 3).

Когда она поставлена снизу, то всегда должна отстоять отъ главной ноты на полутонъ. (См. 4).

Она обыкновенно равняется половинѣ той ноты, которая за ней слѣдуетъ и поэтому на столько убавляетъ достоинство послѣдней.

Маленькую ноту называютъ приуготовительной, когда на одной съ ней линіи предшествуетъ ей большая нота. Въ такомъ случаѣ она всегда равняется половинѣ предшествующей ноты. (См. 5).

Слово *arroggiatura* происходитъ отъ глагола *arroggiare*, что значитъ «опираться на что нибудь»; поэтому надобно дѣлать на маленькую ноту удареніе, которое должно быть не слишкомъ сильно, ни слабо, иначе дѣйствіе не достигается.

Двойную аппожіатуру можно дѣлать такимъ образомъ: (См. 6).

Этого украшенія не обозначаютъ; оно зависитъ отъ вкуса играющаго.

Вотъ еще родъ двойной аппожіатуры, который состоитъ въ томъ, чтобы обѣ маленькія ноты брать совершенно ровно и легко, а большую выдерживать. (См. 7).

Сочинители употребляютъ иногда маленькую ноту какъ *portamento* или переходъ съ одной ноты на другую.

Никогда не должно ставить аппожіатуру передъ нотой, начинающей мелодію, ни передъ нотами слѣдующими за паузами, какія бы онѣ не были.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

ТРЕЛЬ.

Трель, неправильно называемая каденцей, потому что ее ставят на гармонических каденцах, есть украшение, так часто употребляемое, что если играющий не научится дѣлать ее мягко, блестяще, легко и быстро, то этимъ будетъ совершенно искажать мелодію.

Трель состоитъ въ поперебнномъ удареніи той ноты, на которой она означена съ другой нотой, состоящей отъ нея на степень вверхъ.

Есть два рода трели: трель на цѣлый тонъ (см. 1). и трель на полутонъ (см. 2).

Для того, чтобъ сдѣлать хорошо трель надобно ударять отвѣсно пальцемъ о струнѣ какъ можно скорѣе и свободнѣе и подымать его достаточно высоко чтобы была сила въ рѣзмахѣ. Для того, чтобъ она была свободнѣе, начинаютъ ее дѣлать медленно и потомъ постепенно ускоряютъ (см. 3); но для этого нужно усвоить себѣ привычку ставить палецъ постоянно на одно мѣсто, опредѣляющее вѣрно большую или малую секунду потому что иначе трель будетъ неправильная.

Есть нѣсколько разныхъ родовъ начала и окончанія трели. Вотъ самыя употребительныя изъ нихъ; примѣненіе ихъ зависитъ отъ вкуса играющаго (см. 4).

ОКОНЧАНІЯ ТРЕЛИ.

Трель употребляется не только въ окончаніи фразъ, которыя называютъ окончательными каденцами, но также въ каденцахъ гармоническихъ, въ мелодіи и въ пассажахъ (см. 6).

Къ ней можно присоединить маленькую переходную ноту (см. 7).

При ходѣ вверхъ маленькая переходная нота никогда не употребляется (см. 8).

Есть случаи, когда трель не заключается; тогда она называется *Mordente*; иногда ее означаютъ этимъ знакомъ: (см. 9).

Для того, чтобъ сдѣлать нѣсколько трелей сразу съ началомъ каждой ноты спускаютъ палецъ и ударяютъ каждую по нѣскольку разъ (см. 10).

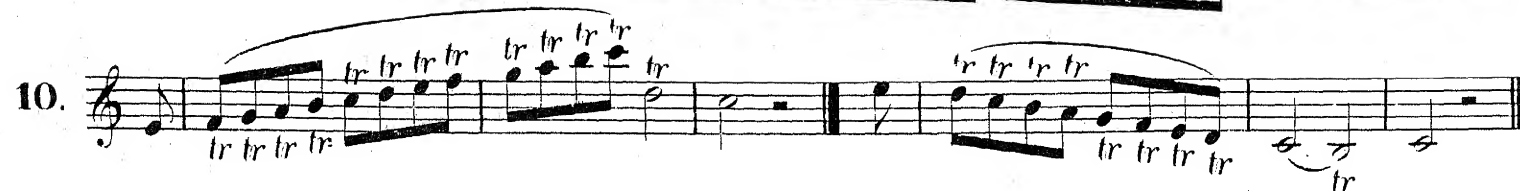
Эту цѣль трелей можно дѣлать, начиная съ верхней ноты, такимъ образомъ: (см. 11).

Или ударяя сильнѣе главную ноту, т. е. ту на которой выставлена трель (см. 12).

Рядъ трелей можно дѣлать и такимъ образомъ:

Примѣръ мажора (см. 13).

Примѣръ минора (см. 14).



ДВОЙНАЯ ТРЕЛЬ.

Двойныя трели подлежатъ тому же правилу, какъ и простыя, но сверхъ того должно стараться, чтобъ оба пальца, которые дѣлають трель, падали на струну въ одно время.

Ихъ готовятъ и заключаютъ точно также, какъ и простыя трели (см. 1).

Двойныя трели на открытыхъ струнахъ не заключаются и употребляются только въ ряду трелей (см. 2).

Рядъ трелей (см. 3).

Впрочемъ нижеозначенную трель можно окончить слѣдующимъ образомъ (см. 4).

Есть еще родъ трелей, которыя, не бывши двойными, дѣлаются на двухъ струнахъ (см. 5).

Иногда дѣлають означенную трель между двумя нотами, вслѣдствіе чего и должно держать два пальца на струнѣ (см. 6, 7, 8).

ГРУПЕТТО.

Этимъ именемъ называется украшеніе, состоящее изъ трехъ нотъ.

Три маленькія ноты всегда должны составлять малую терцію или уменьшенную; иначе группетто будетъ грубо и непріятно. Вверхъ: (см. 8).

Внизъ: (см. 9).

Для того, чтобъ оно вышло хорошо, слѣдуетъ взять первую ноту сильнѣе и выдержать ее долѣе.

Есть еще родъ группетто, которое дѣлается послѣ главной ноты и которое изображается знакомъ (см. 10).

Его можно украсить такимъ образомъ и еще многими другими способами (см. 11).

Вотъ украшеніе, которое есть частію Mordente, частію Grupetto (см. 12).

РАЗДѢЛЕНІЕ СМЫЧКА.

Чистота игры, полнота звука и особенный эффектъ, придаваемый пассажамъ, и преимущественно отдѣльнымъ нотамъ, зависятъ отъ способа раздѣленія смычка, т. е. отъ мѣста, гдѣ его ставятъ и отъ большей или меньшей длины штриховъ. Такъ какъ необходимо употреблять въ мѣстахъ энергичныхъ и протяжныхъ штриховъ длинный, въ другихъ же, гдѣ характеръ пьесы требуетъ, укорачивать его, и наконецъ, въ извѣстныхъ случаяхъ, для разнообразія, дѣлать его еще короче и рѣзче, то, какъ общія правила, предложены здѣсь нами слѣдующіе примѣры, примѣненіе которыхъ зависитъ отъ пониманія ученика; безъ нихъ онъ никогда не будетъ въ состояніи употреблять должныя отбѣнки въ безчисленномъ множествѣ новѣйшихъ сочиненій.

Въ Adagio, гдѣ всѣ звуки должны быть протяжны, должно употреблять смычекъ отъ одного конца до другаго и связывать ноты какъ можно болѣе между собою. (См. 13).

Если же эти ноты непременно должны играть отдѣльно, то въ такомъ случаѣ каждая нота берется цѣлымъ смычкомъ. (См. 14).

Въ Allegro Maestoso или Moderato assai, гдѣ штрихи должны быть чаще и смѣлѣе, надлежитъ каждой отбивной нотѣ придавать какъ можно болѣе протяженія, т. е. каждую ноту начинать по крайней мѣрѣ съ половины смычка, для того, чтобъ звуки были полны и струны приводились въ полное сотрясеніе. Водить смычкомъ вверхъ и внизъ должно быстро и нѣсколько останавливаться между каждой нотой. (См. 15).

Въ Allegro штрихъ долженъ быть нѣсколько короче; каждую ноту начинаютъ около послѣдней четверти смычка и не дѣлають между звуками остановокъ. (См. 16).





Въ Presto, гдѣ штрихи еще чаще и быстрее, отдѣльныя ноты должны быть еще короче; ихъ также слѣдуетъ начинать съ послѣдней четверти смычка и вмѣстѣ съ тѣмъ наблюдать, чтобъ струна приводилась въ полное сотрясеніе, чтобы вслѣдствіе этого, звуки долетали какъ можно далѣе, чтобы каждая нота была ясна и къ игръ придавались сила и жаръ.

Чѣмъ длиннѣе будутъ штрихи, тѣмъ болѣе произведутъ они эффекта, если только употреблять ихъ умѣстно; но не слѣдуетъ вдаваться въ крайность и должно всегда согласовать смычекъ свой съ своими средствами. (См. 1).

Сверхъ того надобно замѣтить, что это дѣленіе смычка относится только къ бѣглымъ пассажамъ; въ протяжныхъ же пассажахъ слѣдуетъ удлинять и укорачивать штрихи согласно съ движеніемъ характеромъ пѣссы.

МАРТЕЛЕ.

Этотъ штрихъ дѣлается крѣпко окончностью смычка: онъ служитъ противоположностью протяжному пѣнію и чрезвычайно эффектенъ, если употребленъ умѣстно. (См. 2).

Онъ также употребляется и въ тріоляхъ. (См. 3).

Для того, чтобъ мартеле не было ни рѣзко ни сухо, надобно захватывать струну быстро и придавать штриху достаточную длину, для того, чтобъ звукъ былъ круглъ и полонъ.

Надобно также, чтобъ всѣ ноты были между собой совершенно ровны; послѣдняго можно достигнуть, придавая болѣе силы той нотѣ, которая берется штрихомъ вверхъ, такъ какъ ее брать сильно гораздо труднѣе чѣмъ ноту, которая дѣлается штрихомъ внизъ.

СТАККАТО.

Стаккато или отдѣльныя короткія ноты играютъя отрывочно по нѣскольку однимъ штрихомъ. Здѣсь наблюдается то же правило, какъ и въ мартеле, т. е. оно дѣлается окончностью смычка, который не долженъ оставлять струны, съ тою только разницею, что для большей ясности надлежитъ дѣлать штрихи какъ можно короче и крѣпко означать первую и послѣднюю ноту (см. 4). Въ стаккато не должно быть никакой рѣзкости; смычекъ долженъ ходить въ рукѣ и большой палецъ слегка только прижимать трость. Для того, чтобъ пріучиться дѣлать стаккато, надобно упражняться медленно и останавливать смычекъ на каждой нотѣ.

Можно также дѣлать стаккато смычкомъ внизъ: въ такомъ случаѣ начинаютъ съ середины смычка, или даже выше, смотря по количеству нотъ, которыя слѣдуетъ сыграть (см. 5).

РАЗНООБРАЗІЕ СМЫЧКА.

До сихъ поръ говорили мы только о нотахъ протяжныхъ и отрывочныхъ; но кромѣ того, что необходимо связывать ноты, если хотять, чтобъ инструментъ пѣлъ, есть еще пассажи, которые только отъ разнообразія штриховъ получаютъ выраженіе и характеръ, которыхъ бы у нихъ безъ того не было. Впрочемъ средства этого не слѣдуетъ употреблять во зло, потому что это можетъ утомить ухо и повредить истинному выраженію, которое всегда умѣренно употребляетъ эффекты.

РАЗНОРОДНЫЕ ШТРИХИ (СМ. 6).

Presto.



Moderato.



Moderato.

5.

6.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.



Арпеджіо на
3^х струнахъ.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30.

f *f*

This section contains 30 measures of arpeggio exercises on the first three strings. The exercises are numbered 1 through 30. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The exercises involve various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some measures include dynamic markings like *f* (forte) and *f*.

Арпеджіо на
4^х струнахъ.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

f *f* *p* *p* *f* *f* *f* *f*

This section contains 14 measures of arpeggio exercises on the first four strings. The exercises are numbered 1 through 14. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The exercises involve various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some measures include dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

О ЗВУКѢ.

Звукъ инструмента отличается своимъ качествомъ и степенью силы.

Лучшій тонъ есть тотъ, который соединяетъ въ себѣ нѣжность и силу а). Ниже будетъ показано, какимъ образомъ скрипка владѣетъ этимъ преимуществомъ.

Потому надобно стараться удерживать за ней это преимущество, извлекая звуки полные и мягкіе и придавая имъ силу и круглоту.

Звукъ на скрипкѣ зависитъ отъ того, какимъ образомъ смычекъ приводитъ въ сотрясеніе струны. Изъ предшествующаго видно, что надобно какъ можно болѣе стараться водить смычекъ по струнамъ всегда въ одинаковомъ направленіи: отъ этого зависитъ чистота звука. Вѣрность интонаціи также много способствуетъ этой чистотѣ, потому что вѣрно взятая нота отзывается во всѣхъ, ей созвучныхъ b).

Для того, чтобъ приобрести все, что относится къ механизму звука, слѣдуетъ упражняться: 1) выдерживать звукъ сильно; 2) извлекать звукъ слабый и умѣренный; 3) усиливать, ослаблять и разнообразить звукъ.

ЗВУКИ, ВЫДЕРЖИВАЕМЫЕ СИЛЬНО.

Выдерживаемый звукъ долженъ быть силенъ съ одного конца смычка до другаго. Чтобъ сохранить эту ровноту звука, надобно налегать на смычекъ по мѣрѣ того, какъ онъ подходитъ къ оконечности, потому что, само собою разумѣется, въ этомъ мѣстѣ онъ слабѣе; прижимать трость всѣми пальцами. Если же давленіе указательнаго пальца будетъ не равносильно съ большимъ пальцемъ, то вслѣдствіе слишкомъ усиленнаго давленія на струну не можетъ быть чистоты въ звукѣ (см. 1).

Наконецъ надобно связывать смычекъ въ обоихъ концахъ и какъ можно плавнѣе переходить отъ штриха внизъ къ штриху вверхъ, такъ, чтобъ это было безъ всякой остановки и безъ малѣйшаго толчка.

Правила, преподаваемые относительно того, какъ запастись голосомъ въ пѣніи, могутъ быть примѣнены къ тому, какъ управлять смычкомъ: здѣсь онъ то же, что дыханіе; отъ него зависитъ полный отдыхъ и полудыхъ, а въ этомъ и состоитъ преимущественно искусство фразировки. «Для того, чтобъ хорошо играть, говорилъ Тартини, надобно хорошо пѣть.»

Мимоходомъ не лишнее замѣтить, что это правило, столь вѣрное вообще, которому должно стараться слѣдовать, нисколько не примѣнимо къ нѣкоторымъ пассажирамъ, свойственнымъ инструменту; эти пассажи совершенно противоположны пассажирамъ пѣнія и имѣютъ характеръ выраженія вовсе не средняго голоса.

ЗВУКИ, ВЫДЕРЖИВАЕМЫЕ СЛАБО.

То же самое упражненіе слѣдуетъ дѣлать въ гаммахъ или въ слѣдующемъ пассажѣ, держа смычекъ легко на струнѣ въ

началѣ ноты и все болѣе и болѣе ослабляя звукъ по мѣрѣ приближенія къ оконечности смычка (см. 2).

ЗВУКИ УСИЛЕННЫЕ, ОСЛАБЛЕННЫЕ, ОТТѢНЯЕМЫЕ.

Усиленные звуки. Слѣдуетъ мало по малу усиливать звукъ по мѣрѣ приближенія къ оконечности смычка и такимъ образомъ, чтобъ crescendo дѣлать нечувствительно (см. 3).

Ослабленные звуки. Слѣдуетъ начать очень сильно и мало по малу ослаблять звукъ по мѣрѣ приближенія къ оконечности смычка (см. 4).

Протяжные звуки. Въ протяжныхъ звукахъ надобно начинать очень слабо, незаметно усиливать звукъ до середины смычка и потомъ опять постепенно ослаблять (см. 5).

Можно тянуть звукъ еще другимъ образомъ, нѣчто въ родѣ волнообразнаго движенія. Это употребляется иногда въ выдержкахъ и финалахъ, но не слѣдуетъ къ этому способу прибѣгать часто. Сочинитель означаетъ его слѣдующимъ знакомъ (см. 6).

Оттѣнки. Отъ оттѣнковъ, придаваемыхъ звуку, зависятъ самыя лучшіе эффекты въ музыкѣ: для мелодіи они тоже, что для живописи цвѣта и тѣни. Потому мы особенно советуемъ ученикамъ соблюдать оттѣнки съ самой строгой точностью. Изученіе протяжныхъ звуковъ даетъ необходимыя средства для достиженія этой цѣли; одно это изученіе можетъ дать имъ возможность вполне владѣть смычкомъ, образовать хорошій тонъ, придать широту ихъ игрѣ и наконецъ все необходимое для того, чтобы механизмъ скрипки повиновался движеніямъ души.

Вышеозначенныя правила можно примѣнить ко многимъ нотамъ, даже къ цѣлымъ фразамъ, къ цѣлымъ піесамъ (см. 7. 8).

Тѣже оттѣнки соблюдаются и въ разнородныхъ штрихахъ.

Есть общее правило, которымъ никакъ не слѣдуетъ пренебрегать: при исполненіи всѣхъ пассажей, идущихъ отъ нижнихъ нотъ къ верхнимъ, нужно усиливать звукъ. Законъ этотъ очень важенъ въ пѣніи и мы заимствовали его изъ методы пѣнія (см. 9).

УКРАШЕНІЯ.

Украшенія состоятъ изъ нѣсколькихъ со вкусомъ совокупленныхъ нотъ, употребляемыхъ въ игрѣ, или для разнообразія часто повторяемой мелодіи, или для приданія прелести слишкомъ простымъ пассажирамъ, которые авторъ даже часто пишетъ съ намѣреніемъ съ цѣлю предоставить просторъ вкусу исполнителя. Вотъ нѣсколько примѣровъ, заимствованныхъ изъ разсужденія о музыкальныхъ украшеніяхъ, написаннаго знаменитымъ Тартини. Эти примѣры могутъ дать понятіе о всемъ разнообразіи украшеній, которыя можно употреблять въ фразахъ или каденцахъ, и въ тоже время объ умѣренности, которую необходимо соблюдать при примѣненіи этихъ украшеній, гдѣ такъ легко можно погрѣшнать противъ гармоніи и вкуса (см. 10).

1. *forte.*
Largo.

2. *piano.*
Largo.

3. *cresc.*
Largo.

4. *Largo.*
morendo.

5. *segue.*

6. *Largo.*

7. *forte.* *piano.*

8. *(Ondulés)* *(Ondulés)*
cresc. *morendo.*

9.

10. A.

1. *tr* 2. *tr* 3. *tr* 4. *tr*

5. 3 6. 7.

10. B.

1. 2. 3.

10. C.

1. *tr* 2. *tr* 3. *tr* 4. *tr tr tr tr tr* 5. 3 3 3 3 *tr*

10. D.
Adagio.

1.

Воображеніе изобрѣтаетъ украшенія, но вкусъ полагаетъ имъ извѣстные предѣлы, даетъ форму, должное выраженіе, и даже совершенно исключаетъ во всѣхъ піесахъ, гдѣ композиція по своему отличительному характеру не терпитъ никакого измѣненія, но должна быть выражена такъ, какъ есть.

Недостаточно еще заботиться только о томъ, гдѣ помѣстить украшенія; надобно вообще избѣгать наполнять ими сочиненіе. Большое количество украшеній вредитъ истинному выраженію, обезображиваетъ мелодію и дѣлаетъ ее монотонною.

Къ нимъ прибѣгаютъ часто единственно для того, чтобъ прикрыть недостатокъ чувства или съ намѣреніемъ увеличить прелесть исполненія, но это ошибочно; только то можетъ быть прекрасно и трогательно, что просто. Надобно, чтобъ выраженіе украшалось граціей, но не затѣмнялось ею. Вкусъ требуетъ, чтобъ украшеніе употреблялось умно и въ особенности, чтобъ они извлекались изъ самаго существа мелодіи.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ.

О ВЫРАЖЕНИИ И ЕГО СРЕДСТВАХЪ.

До сихъ поръ мы разсматривали скрипку со стороны механизма и сообщили существенныя правила, способствующія къ развитію въ ученикѣ физическихъ средствъ, которыя ему дала природа. Когда онъ побѣдитъ эти начальныя трудности, ему дается хорошій выборъ музыкальных піесъ, для примѣненія ихъ къ дѣлу. Эти піесы должны быть постепенно возрастающей трудности, которая могла бы въ одно время образовать его игру и вкусъ. Онъ не можетъ выйти изъ обыкновеннаго порядка вещей; напротивъ только съ помощью изученія стараго, онъ можетъ дойти до новаго. Его должно заставить пройти, такъ сказать, всю исторію скрипки, постепенно знакомя его съ сочиненіями, начиная съ самыхъ древнихъ до новѣйшихъ (*).

Тогда скрипка принимаетъ свой характеръ, механическая часть исчезаетъ и вмѣсто нея начинаетъ господствовать чувство; здѣсь именно оно должно одержать верхъ надъ искусствомъ, рѣзко выдаваться впередъ и заставить слушателя забыть о средствахъ, къ которымъ онъ прибѣгаетъ для того, чтобъ трогать.

Такимъ образомъ ученикъ, пріобрѣтшій уже хорошій механизмъ на скрипкѣ, не долженъ думать, что его трудъ оконченъ; онъ долженъ испробовать свои силы прежде, чѣмъ поидетъ далѣе. Выраженіе открыло его таланту новую карьеру, предѣлы которой находятся только въ чувствованіяхъ человѣческаго сердца. Одной врожденной чувствительности еще недостаточно; артистъ долженъ имѣть въ своей душѣ ту общительную силу, ту теплоту чувства, которая распространяется во внѣ, которая сообщается другимъ, проникаетъ, жжетъ. Это тотъ священный огонь, который по остроумному вымыслу древнихъ, былъ похищенъ Прометеемъ для воодушевленія человѣка.

«Выраженіе состоитъ въ томъ, чтобъ ощутительно передавать всѣ мысли сочинителя и всѣ чувства, которыя онъ хочетъ выразить.»

О СРЕДСТВАХЪ ВЫРАЖЕНІЯ.

Истинное выраженіе зависитъ отъ звука, движенія, стиля, вкуса, увѣренности и отъ генія въ исполненіи.

1) О ЗВУКѢ.

Каждый инструментъ имѣетъ ему одному свойственное качество звука, зависящее отъ устройства того инструмента, величины его, матеріала, изъ котораго онъ сдѣланъ и средствъ, какимъ образомъ приводится въ сотрясеніе. Это качество звука и даетъ инструменту такой отличительный характеръ, что самое неопытное ухо можетъ легко его узнать. Но нѣтъ инструмента, говоритъ Руссо, который былъ бы способенъ къ болѣе разнообразному и всеобъемлющему выраженію, какъ скрипка. Этотъ удивительный инструментъ служитъ основаніемъ всѣхъ оркестровъ и великій композиторъ можетъ извлечь изъ него всѣ эффекты, которыхъ слабые музыканты напрасно ищутъ въ сочетаніи множества разнородныхъ инструментовъ.

Дѣйствительно, въ верхнихъ тонахъ скрипка можетъ имѣть весь блескъ кларнета, или наивный и простой звукъ гобоя; среднія звуки скрипки также мягки и нѣжны, какъ флейта; нижніе—меланхоличны, какъ фаготъ или благородны и трогательны, какъ валторна. Но это разнообразіе зависитъ отъ таланта того, кто умѣетъ воодушевить скрипку.

Но кромѣ этой гибкости въ звукѣ, составляющей отличительную принадлежность инструмента, есть еще другое свойство звука, которое зависитъ отъ степени чувства музыканта и которое до такой степени измѣняетъ тонъ, что ту же скрипку, на которой игралъ одинъ музыкантъ, не возможно узнать въ рукахъ другаго.

Прежде чѣмъ окончится періодъ мелодіи и слушатель составитъ себѣ понятіе объ исполняемомъ, тонъ долженъ по-

(*) Лучшими произведеніями въ этомъ родѣ могутъ служить сочиненія Корелли, Генделя, Тартини, Жеминіани, Локателли, Феррари, Стамица, Лекаерка, Гавинье, Нардини, Пуньяни и Виотти.

дѣйствовать на его чувство и тронуть его душу; тонъ для уха то же, что красота для глазъ. Первый звукъ, точно также, какъ и первый взглядъ, сразу плѣняетъ и производитъ такое глубокое впечатлѣніе, которое никогда не изглаживается. Такъ скрипки Тартини и Пуньяни и до сихъ поръ живутъ въ нашей памяти, такъ что мы могли бы и теперь отличить игру ихъ и представить себѣ тотъ родъ выраженія, который ихъ характеризовалъ. Хотя мы давно уже не слышали выразительныхъ звуковъ Віотти, но мы ими такъ сильно тронуты, что никто не можетъ заставить насъ забыть ихъ; слѣды ихъ неизгладимы — они навсегда останутся въ памяти и сердцахъ.

Желающіе приобрести хорошій тонъ, должны выработать его механическими способами, показанными нами выше; но пусть они ищутъ его только въ чувствахъ и стараются извлекать изъ глубины души, потому что тамъ найдутъ они его источникъ.

2) О движеніи.

Древніе дѣлили музыку, по дѣйствию ея на душу, на три рода: покойную, живую и страстную (*).

Эти главные характеры заключаются въ трехъ движеніяхъ, извѣстныхъ подъ названіемъ *Adagio*, *Moderato*, *Presto*.

Характеръ піесы зависитъ болѣею частію отъ ея движенія: всякій, кто пробовалъ когда нибудь аріи, находилъ, что изъ самаго печальнаго *Adagio* можно сдѣлать очень веселую піесу и изъ самаго оживленнаго *Presto* — самую трогательную мелодію.

И такъ выраженіе требуетъ, чтобъ исполняемой піесѣ съ величайшей точностью придавали то движеніе, которое свойственно ея первоначальному характеру, если хотятъ, чтобъ она имѣла характеръ, свойственный ея движенію.

Кромѣ того должно сохранять за ней этотъ характеръ и не допускать въ немъ никакого измѣненія. Такимъ образомъ надобно избѣгать въ *Adagio* быстрыхъ пассажей или придавать отбѣнки, несвойственные характеру его движенія; укра-

(*) Философы дѣлили музыку по дѣйствию ея на душу на три рода: покойную, живую и страстную. Первая составляла покойное пѣніе въ умѣренномъ движеніи, вслѣдствіе чего ее называли нравственной. Вторая составляла болѣе живое пѣніе, свойственное страстямъ. Третье овладѣвала душой и увлекала. (Замѣтка аббата Лебате о политикѣ Аристотеля).

Есть три музыкальных начала, говоритъ Плутархъ: веселость, грусть, энтузіазмъ. Музыка раздѣляется на три рода: музыка скорби, веселости, спокойствія (Аристидъ Квинтиліанъ).

Эвклидъ признаетъ три характера въ мелодіи: возвышающій душу, увлекающій и смягчающій ее и успокоивающій.

Дѣленіе Аристиды Квинтиліана относится къ тремъ словамъ: *Adagio*, *Andante*, *Allegro*.

Онъ придаетъ *Adagio* характеръ болѣе печальный, чѣмъ нѣжный. Мнѣніе это я не раздѣляю вполне. *Andante* изображаетъ спокойствіе и такіе нѣжные душевные волненія, что они не уничтожаютъ идеи отдохновенія. *Allegro* изображаетъ веселость, какъ это показывается самымъ названіемъ. Аристидъ Квинтиліанъ, который ничего не говоритъ о музыкѣ энтузіазма, полагалъ ли также, какъ я, что *Allegro* дѣлается энтузіастическимъ, когда оно шумно и содержитъ въ себѣ подражаніе.

шенія должны играть покойнѣе, маленькія ноты — медленнѣе, трели мягче и полнѣе, и смычекъ долженъ ходить гораздо медленнѣе, чѣмъ въ *Allegro*.

Allegro должно играть тверже и смычекъ долженъ ходить живѣе. Украшенія, маленькія ноты должны дѣлаться все таки широко, но болѣе частыми штрихами, трелямъ же надлежитъ придавать болѣе блеску.

Presto должно исполняться съ величайшей легкостью, живостью, пыломъ и даже въ самыхъ произвольныхъ пассажахъ пальцы и смычекъ сохраняютъ всегда нѣчто живое, одушевленное.

Впрочемъ надобно только стараться поставить учениковъ на настоящую дорогу, для того, чтобъ избавить ихъ заблужденій. Нашлось бы сказать имъ о движеніи очень многое, но смѣтливые и сами поймутъ, что изъ вышеозначенныхъ движеній происходятъ еще другія, какъ напр.: *Larghetto*, *Andante*, *Moderato*, *Allegretto* и т. д., и это уже зависитъ отъ музыкальнаго чувства назначать имъ болѣе или менѣе подходящій одинъ изъ трехъ означенныхъ главныхъ характеровъ.

Далѣе будетъ видно, что все сказанное до сихъ поръ относится только къ матеріальной части выраженія, которое должно разсматриваться еще и съ другой стороны.

3) О стилѣ.

Стиль характеризуетъ — образъ выраженія, выборъ выраженій и акцентъ, который придаютъ піесѣ. И такъ, основываясь на томъ, что сказано выше *Adagio*, *Allegro* и *Presto* имѣютъ особенный стиль, который должно стараться не смѣшивать.

Всякій сочинитель имѣетъ свою печать, которую онъ прилагаетъ къ своимъ сочиненіямъ, свой собственный стиль, который зависитъ отъ того, какъ онъ чувствуетъ и выражаетъ.

Здѣсь камень преткновенія для многихъ исполнителей: одинъ способенъ передавать сочиненія одного автора и не можетъ играть другаго; его пальцы, смычекъ и вся игра тому противятся, потому что въ немъ нѣтъ надлежащей гибкости, чтобъ усвоить всякій стиль или нѣтъ таланта уловить различные способы какъ фразировать или какое выраженіе придавать фразѣ. Помочь послѣднему недостатку нѣтъ средствъ. Но если ученикъ останавливается только физическими препятствіями, то пусть онъ постарается измѣнить, придать разнообразіе своей игрѣ, изучая всѣ роды сочиненій всѣхъ авторовъ. Пусть онъ начинаетъ съ подражанія великимъ образцамъ, чтобы впослѣдствіи быть образцомъ въ свою очередь; боязнь остаться подражателемъ не должна пугать его. Между лучшими сочиненіями первокласныхъ авторовъ, онъ долженъ сперва выбрать тотъ стиль, который всего болѣе подлежитъ къ его способностямъ чувствовать. Но такъ какъ чувствованія въ каждомъ человѣкѣ чрезвы-

вычайно разнообразны и различіе стиля зависитъ отъ оттѣнковъ въ впечатлѣніи; то имѣющій зародышъ истиннаго таланта составитъ всегда свой стиль, въ которомъ онъ выразится весь и приметъ характеръ оригинальности, свойственный тѣмъ, которые говорятъ, что они чувствуютъ и пишутъ или играютъ только по вдохновенію или увлеченію. Но эта оригинальность, на которую никакъ не слѣдуетъ излишне рассчитывать, должна быть натуральною; преувеличенія всегда изобличать себя и покажутся странными. Дѣло вкуса предупредить этотъ недостатокъ болѣе общій, чѣмъ предполагаютъ.

4) О вкусѣ.

Природный вкусъ есть ничто иное, какъ чувство приличія, неумовимый тактъ умѣть давать каждой вещи свойственный ей тонъ, характеръ и мѣсто. Онъ предшествуетъ размышленію и безсознательно выбираетъ всегда удачно.

Есть еще другой родъ вкуса, который образовывается посредствомъ сравненія, вслѣдствіе разсужденія, опытности, это — усовершенствованный вкусъ, который присоединяетъ къ природному особенное пониманіе приличій, о коихъ было говорено; это въ одно время и даръ природы и плодъ воспитанія, онъ требуетъ столько же размышленія, сколько инстинкта; онъ не состоитъ въ томъ, какъ это думаютъ многіе, чтобы придавать пѣнію украшеніе или пріятные обороты, но въ томъ, чтобъ умѣть воздержаться отъ нихъ, когда того требуетъ самый предметъ, или умѣть употреблять ихъ кстати, и извлекать украшенія изъ самаго существа мелодіи, какъ это было сказано выше. Здѣсь дѣло учителя руководить своимъ ученикомъ, содѣйствовать развитію его вкуса, объясняя ему, что нѣжная и страстная арія не одно и то же съ браваурной, что *Adagio* не имѣетъ ничего общаго съ рѣзкими и быстрыми движеніями *Allegro*, что не слѣдуетъ играть квартетъ такъ сильно и самостоятельно, какъ концертъ, что слѣдуетъ соразмѣрять игру съ важностью предмета, измѣнять звуки и сберегать силы, смотря по тому, какъ этого требуютъ разнохарактерные пассажи, и наконецъ не дѣлать ничего, чтобы не соответствовало главному характеру піесы.

Но напрасно вся надежда образовать ученика, если его природныя чувства не предупреждаютъ этихъ правилъ, и если онъ имѣетъ надобность, чтобы подобныя замѣчанія ему часто повторялись. Въ этомъ случаѣ можно только достигнуть того, что изъ него образуется подражатель, а не самостоятельный талантъ. Самый лучшій урокъ въ отношеніи вкуса есть не тотъ, который дается учителемъ, а тотъ, который съумѣетъ взять самъ ученикъ.

5) О выдержкѣ.

Для того, чтобъ имѣть въ игрѣ выдержку, недостаточно еще хорошо исполнять тактъ; надобно также соблюдать величайшую точность въ каждой части составляющей тактъ, и

такъ владѣть своей игрой, чтобъ движеніе было всегда ровное.

Выраженіе допускаетъ иногда маленькое измѣненіе въ тактѣ; но въ такомъ случаѣ отступленіе отъ такта должно быть постепенное и какъ бы нечувствительное, или тактъ скрывается только на минуту и потомъ мѣра соблюдается точно также скоро, какъ и прежде.

Если же свободу эту станутъ употреблять во зло, то музыка потеряетъ всю прелесть, которую она получаетъ отъ правильности движенія, и ухо, привыкшее къ мѣрѣ, къ дѣленію частей такта, которое такъ хорошо опредѣляетъ характеръ піесы, вскорѣ утомляется отъ разнообразія, отъ смѣшенія движеній, которое совершенно уничтожаетъ красоты цѣлаго.

Нѣкоторые думаютъ придать игрѣ болѣе жару, ускоряя игру въ трудныхъ мѣстахъ, какъ будто бы теплота выраженій состоитъ въ скорости. Въ такомъ случаѣ пришлось бы отказатся отъ всякаго намѣренія передать теплоту въ *Adagio*. Эта система есть только искусственная мѣра, чтобы прикрыть недостатокъ истинной теплоты. Последняя обнаруживается въ манерѣ исполнять съ силою, съ энергіей, съ той теплотой чувства, какое должно соблюдать какъ въ *Adagio*, такъ и въ другихъ движеніяхъ.

Выдержка въ игрѣ, вмѣстѣ съ вѣрностію интонаціи, составляетъ самую трудную сторону въ исполненіи: можно видѣть, играя при заведенномъ хронометрѣ, что нѣтъ ничего труднѣе, какъ ровно бить части такта.

Можно сказать, что движеніе крови сдѣлало намъ ритмъ необходимымъ, и что тактъ получилъ свое начало отъ бѣненія сердца. И въ самомъ дѣлѣ при изображеніи страстей не согласуются ли съ волненіями то быстрыми, то медленными, съ болѣе или менѣе ускоренными движеніями, которыя возбуждаются въ груди нашей чувствомъ любви, ненависти, удовольствія, грусти, боязни, или надежды? Они то и служатъ сочинителю правиломъ при выборѣ ритма и такта; но по своей методѣ они не могутъ имѣть математической правильности. Притомъ сюда входятъ различія, которыя зависятъ отъ организаціи каждаго человѣка. Вотъ откуда происходитъ трудность выдержать піесу и слѣдовать данному движенію.

Для того, чтобъ достигнуть этого, надобно, чтобъ голова съ раннихъ поръ привыкла умѣрять живость чувствъ и управлять страстями, которыя должны одушевлять играющаго. Если они его увлекутъ, тогда пропала мѣра, пропали оттѣнки и эффекты; если же онъ станетъ слишкомъ сдерживаться, то будетъ холоденъ. Искусство состоитъ въ томъ, чтобъ умѣть держать въ равновѣсіи чувство увлекающее и чувство удерживающее: такимъ образомъ это не тотъ родъ выдерживанія, который зависитъ единственно отъ точнаго дѣленія частей такта и мѣры; она пріобрѣтается столько же вслѣдствіе большой привычки, сколько вслѣдствіе зрѣлости таланта.

6) О гении игры.

Онъ только можетъ обнять однимъ взглядомъ различный характеръ музыки, внезапнымъ вдохновеніемъ слиться съ гениемъ композитора, угадывать мысли его и передавать ихъ съ такой легкостью и точностью, что какъ будто бы почувствуетъ эффекты для того, чтобы выставить ихъ еще ярче, придаетъ игрѣ инструмента тотъ колоритъ, который соответствуетъ духу автора; умѣетъ соединить грацію съ чувствомъ, простоту съ граціей, силу съ нѣжностью и обозначить всѣ самые разнообразныя оттѣнки; переходить вдругъ отъ одного выраженія къ другому, принаровняется ко всякому стилю, ко всякой характеристической особенности, умѣетъ передать безъ всякой аффектаціи самые эффектные пассажи и искусно прикрываетъ слишкомъ обыкновенныя; проникается гениемъ исполняемаго сочиненія до того, что сообщаетъ ему прелести, которыхъ никто не подозрѣвалъ, творить эффекты, которые композиторъ предоставляетъ часто инстинкту; все переводитъ, все оживляетъ, переноситъ въ душу слушателя чувство, которое руководило композитора; воскрешаетъ великихъ гениевъ прошедшихъ вѣковъ и передаетъ ихъ восхитительные звуки съ одушевленіемъ, свойственнымъ этому благородному и нѣжному языку, который, вмѣстѣ съ поэзіей, такъ удачно названъ языкомъ боговъ.

Одна часть средствъ выраженія, о которыхъ говорено было выше, относится къ искусству, и научаетъ тому, что необходимо для того, чтобъ исполнить хорошо, но гений исполненія научаетъ, какъ дѣлать еще лучше. Онъ, побуждаемый чувствомъ, летитъ смѣло въ безпредѣльные владѣнія экспрессіи для того, чтобъ сдѣлать тамъ новыя открытія. Тутъ нѣтъ болѣе размысленій, нѣтъ болѣе расчета; артистъ, одаренный высшимъ талантомъ, до такой степени получаетъ привычку подчинять свою игру правиламъ искусства, что ему не стоитъ ни изученія, ни труда, и этимъ не только не охлаждается воображеніе, но напротивъ, правила эти еще развиваютъ его идеи и способствуютъ ему еще болѣе проникнуться тѣмъ, что онъ исполняетъ.

Чувствительность его приготовляетъ его ко всему, что онъ начинаетъ играть. Едва только окинетъ онъ взглядомъ тему, какъ душа его уже становится на высоту предмета.

Соната, нѣчто въ родѣ концерта безъ акомпанемента, даетъ ему средства выказать свою силу, развитъ часть своихъ средствъ и дать послушать себя одного, безъ обстановки, безъ отдыха и съ поддержкой только одного бассоваго акомпанемента. Предоставленный самому себѣ, онъ извлекаетъ свои оттѣнки и контрасты изъ самаго себя и разнообразіемъ своихъ идей замѣняетъ эффекты, въ которыхъ этотъ родъ музыки можетъ имѣть недостатокъ.

Въ квартетѣ онъ жертвуетъ всѣмъ богатствомъ инструмента общему эффекту, онъ принимаетъ характеръ того рода композиціи, котораго прелестный діалогъ кажется бесѣдою

друзей, сообщающихъ одинъ другому свои впечатлѣнія, чувствованія, взаимныя ощущенія. Иногда разногласныя ихъ мнѣнія порождаютъ одушевленный споръ, въ которомъ каждый развиваетъ свою идею, и вскорѣ уступаетъ внушенію перваго изъ нихъ, увлекающаго остальныхъ своимъ преобладаніемъ, обнаруживающимся только силою высказываемыхъ имъ мыслей, и которымъ онъ обязанъ не столько блеску своей игры, сколько мягкой убѣдительности.

Нельзя сказать того же о концертѣ; въ немъ скрипка должна выказать все свое могущество. Рожденная для господства, здѣсь въ особенности она является полною царицею и выражается тономъ повелителя; созданная для того, чтобъ увлекать въ этомъ случаѣ большее число слушателей и производить большіе эффекты, она выбираетъ болѣе обширный кругъ дѣйствій, она требуетъ большаго пространства; многочисленный оркестръ повинуется ея голосу, и симфонія, служащая ей прелюдией, съ благородствомъ возвыщаетъ ее. Всѣ усилія ея скорѣе клонятся къ тому, чтобъ возвысить душу, чѣмъ изнѣжить ее; для того, чтобъ тронуть толпу, она попеременно употребляетъ величіе, силу, патетичность и самыя могучія средства. Это — или изящный или простой мотивъ, появляющійся подъ различными формами и постоянно сохраняющій прелесть новизны, или благородное и гордое выступленіе, которое музыкантъ высказываетъ открыто, и развиваетъ его характеръ или въ энергическихъ пассажахъ или въ нѣжныхъ мелодіяхъ.

Глубоко взволнованный въ Adagio, онъ выдерживаетъ съ медленностію и торжественностію самыя трогательныя звуки: то даетъ онъ своей игрѣ и мысли блуждать въ важной и религіозной гармоніи, то стонетъ въ нѣжной и жалобной мелодіи и разнообразитъ свои тоны избыткомъ печали, то, благородный и величественный, возносится надъ всякимъ обыкновеннымъ чувствомъ и передается своему вдохновенію: скрипка болѣе не инструментъ, это душа, изливающаяся въ звукахъ; пробѣгая пространство, она поразитъ наименѣе внимательнаго слушателя, найдетъ и затронетъ въ его душѣ чувствительную струну.

Presto представляетъ исполнителю новый родъ выраженія. Быстрое въ измѣненіи тоновъ и характеровъ, оно даетъ порывъ всей своей живости, сообщаетъ слушателямъ огонь, одушевляющій его, увлекаетъ ихъ во всѣ свои порывы, поражаетъ, удивляетъ своею смѣлостію, трогаетъ своею, никогда его не оставляющею, чувствительностію, заставляетъ блистать подобно молніи самыя энергическіе пассажи, потомъ въ изнеможеніи погашаетъ свою игру. Сила его кажется истощенною или шумными выраженіями радости или волненіемъ скорби. Вскорѣ онъ постепенно оживляется, увеличиваетъ силу звука, удваиваетъ свои порывы, доводитъ чувство до высшей степени, пока энтузіазмъ не овладѣетъ какъ музыкантомъ, такъ и слушателемъ, въ одно и тоже время электризуетъ ихъ и заставляетъ ихъ испытывать тѣ востор-

11

ги, столь полные очарованія, которые всегда неразлучны съ истиннымъ выраженіемъ.

Счастливы тотъ, кого природа одарила глубокой чувствительностью. Онъ обладаетъ внутри себя неизсякаемымъ источникомъ выраженія. Лѣта только увеличиваютъ его сокровище, онѣ сообщаютъ ему новыя ощущенія, разнообразятъ положенія, измѣняютъ чувствованія; чѣмъ болѣе зрѣютъ его идеи, тѣмъ болѣе онъ пріобрѣтаетъ простоты въ своихъ средствахъ и энергіи въ своихъ проявленіяхъ. Выраженіе перешло для него предѣлы искусства; оно сдѣлалось, такъ сказать, рассказомъ его жизни; онъ воспѣваетъ свои воспоминанія, свои скорби, испытанныя имъ удовольствія, претерпѣнныя страданія. Что только повредило бы обыкновенному

таланту, дѣлается для него источникомъ новаго богатства. Горестъ изощряетъ его чувствительность и сообщаетъ его звукамъ очаровательную прелесть меланхоліи. Самыя испытанія бѣдствій пробуждаютъ его энергію, воодушевляютъ его воображеніе и дарятъ его тѣми высокими движеніями, тѣми великими идеями, которыя рождаются вслѣдствіе непреодолимыхъ препятствій, и которыя какъ бы извергаются изъ лона бурь; какова бы наконецъ ни была его участь, мелодія остается его истолковательницею, его вѣрной подругой, она даетъ ему самое чистое изъ всѣхъ наслажденій, открываетъ ему тайну передавать другимъ испытываемыя имъ ощущенія и приковывать къ своей судьбѣ участіе своихъ ближнихъ.



ГАММЫ И УПРАЖНЕНІЯ.

Акомпанементъ въ простыхъ гаммахъ составленъ Керубини.

ПЕРВАЯ ПОЗИЦІЯ.

С dur. Ут-мажоръ.

4^я струна. 3^я струна. 2^я струна.

Квинта.

А moll. Ла миноръ.

G dur. Соль мажоръ.



E moll.

Ми

миноръ.



D dur.

Ре

мажоръ.



H moll.

Си

миноръ.

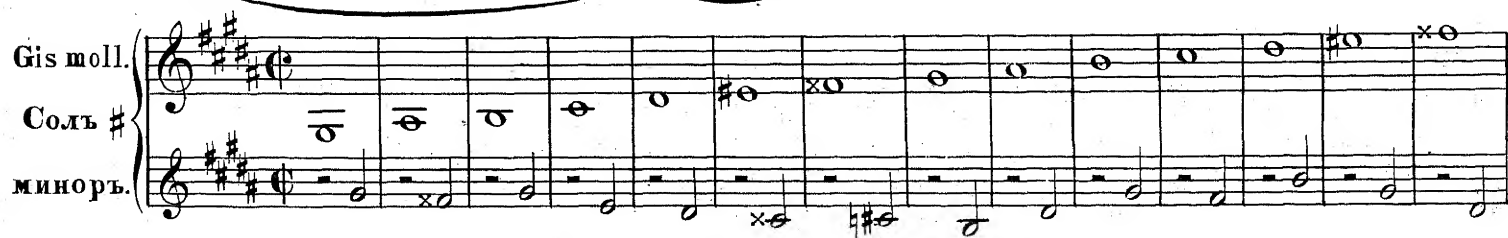


A dur.
Ла
мажоръ

Fis moll
Фа #
миноръ.

E dur.
Ми
мажоръ.

Cis moll
Ут #
миноръ.



Fis dur.
Фа #
мажорь.



Es dur.

Ми б

мажорь,

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the top staff, and the accompaniment is written in the bottom staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score ends with a double bar line.

С moll.
Ут
миноръ.



A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, both in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is written on the lower staff. The melody consists of a series of quarter notes, while the accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

Des dur.
Pe b
мажорь.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains a melody of half and whole notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a more complex melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line.

В moll.
Си \flat
миноръ.

A musical score for a piece in D minor, marked 'В moll.' and 'Си миноръ.' The score is written for two staves. The upper staff uses a soprano clef and contains a series of half notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff uses an alto clef and contains a series of eighth notes, mostly beamed in pairs: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time (C).

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the top staff, consisting of a series of half notes and quarter notes. The accompaniment is written in the bottom staff, featuring a steady eighth-note pattern. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bottom staff, aligned with the notes. The handwriting is in ink on aged paper.

The image shows two musical staves. The left staff is for the treble clef and the right for the bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody is written in the top staff with half notes and whole notes. The accompaniment is written in the bottom staff with eighth and sixteenth notes. The piece ends with a double bar line.

[illegible][illegible]

Ces dur.
Ут б
мажоръ.

As moll.
Ла б
миноръ.

Переходъ съ одной струны на другую дѣлается безъ снятія смычка, на какомъ рас-
стояніи не находился бы одинъ звукъ отъ другаго.

ГАММЫ СЕКУНДАМИ.

ТЕРЦІЯМИ.

Three systems of piano accompaniment for the exercise 'Терціями'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a treble staff with a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The second system shows a treble staff with a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The third system shows a treble staff with a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4).

КВАРТАМИ.

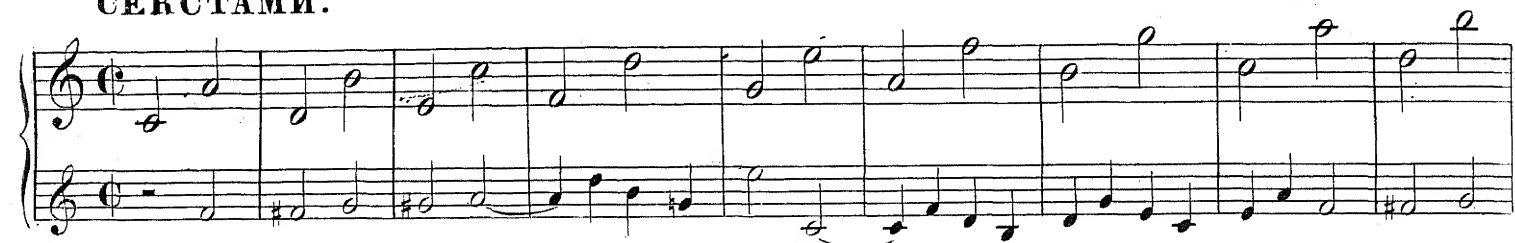
Three systems of piano accompaniment for the exercise 'Квартами'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a treble staff with a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The second system shows a treble staff with a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The third system shows a treble staff with a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4).

КВИНТАМИ.

One system of piano accompaniment for the exercise 'Квинтами'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff shows a sequence of half notes (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and the bass staff shows a sequence of half notes (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4).



СЕКСТАМИ.



СЕПТИМАМИ,



ОКТАВАМИ.

Two systems of musical notation for the exercise 'ОКТАВАМИ.' Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a sequence of whole notes in the treble and a corresponding sequence of whole notes in the bass, with some notes beamed together. The second system continues the sequence, ending with a double bar line.

НОЧАМИ.

Two systems of musical notation for the exercise 'НОЧАМИ.' Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a sequence of whole notes in the treble and a corresponding sequence of eighth notes in the bass. The second system continues the sequence, ending with a double bar line.

ДЕЦИМАМИ.

Two systems of musical notation for the exercise 'ДЕЦИМАМИ.' Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a sequence of whole notes in the treble and a corresponding sequence of eighth notes in the bass. The second system continues the sequence, ending with a double bar line.

УПРАЖНЕНІЯ.

(БАЛЪО.)

This musical score is for a piano exercise titled 'УПРАЖНЕНІЯ. (БАЛЪО.)'. It consists of eight systems of two staves each. The first system includes fingering numbers (1-4) above the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The exercise features a variety of musical patterns, including ascending and descending scales, arpeggios, and chords, designed to develop technical skills on the piano.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a similar pattern. The second system continues the melody in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The third system features a more complex rhythmic pattern in the treble staff, with the bass staff following. The fourth system shows a change in the treble staff's melody, with the bass staff providing a steady accompaniment. The fifth system continues the melody in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The sixth system features a more complex rhythmic pattern in the treble staff, with the bass staff following. The seventh system shows a change in the treble staff's melody, with the bass staff providing a steady accompaniment. The eighth system continues the melody in the treble staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment.

II: ПОЗИЦІЯ.



Предидущія гаммы I: Позиції можуть гратися и во всѣхъ послѣдующихъ позиціяхъ; такимъ образомъ ученикъ можетъ пройти всѣ тоны съ діззами и бемолями +)



+) Въ парижскомъ изданіи приведены гаммы всѣхъ тоновъ во всѣхъ семи позиціяхъ; эти повторенія увеличиваютъ слишкомъ цѣну изданія, а потому мы исключили ихъ, какъ излишнія.

III. ПОЗИЦІЯ.

This musical score is for a piece titled "III. ПОЗИЦІЯ." (III. Position). It is written for piano and consists of seven systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The right hand plays a series of half notes, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. The second system continues this pattern, with the right hand playing a series of half notes. The third system introduces a new melodic line in the right hand, while the left hand continues its eighth-note pattern. The fourth system continues the melodic development in the right hand. The fifth system features a change in the right hand's melody, with the left hand continuing its eighth-note pattern. The sixth system introduces a new melodic line in the right hand, with the left hand continuing its eighth-note pattern. The seventh system concludes the piece with a final melodic line in the right hand and a final eighth-note pattern in the left hand.

IV. ПОЗИЦІЯ.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, both in treble clef with a common time signature (C). The melody is written on the upper staff, consisting of a series of half notes and quarter notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment, featuring a bass line with eighth and sixteenth notes, and a treble line with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The score is written in ink on aged paper.

[illegible]

The musical score for 'The Bird Song' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of whole notes: C4, D4, E4, and F4. The lower staff is in treble clef and contains four measures of eighth notes: C4, D4, E4, F4; G4, A4, B4, C5; D5, E5, F5, G5; and A5, B5, C6. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains three measures of eighth notes: G4, A4, B4; C5, D5, E5; and F5, G5, A5. The lower staff is in treble clef and contains three measures of eighth notes: C4, D4, E4; F4, G4, A4; and B4, C5, D5. The score is written in common time (C) and uses a key signature of one flat (Bb).

A musical score for a piano piece. The score is written on two staves, treble and bass clef. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece consists of six measures. The melody starts on a half note, followed by eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The accompaniment consists of eighth notes and quarter notes. The piece ends with a final chord in the treble staff.

V: ПОЗИЦІЯ.

This musical score is for a piece titled "V: ПОЗИЦІЯ." (V: POSITION). It is written for piano and consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first system has fingerings 1 and 2 indicated above the first two measures. The second system has a fermata over the final measure. The third system has a fermata over the first measure. The fourth system has a fermata over the final measure. The fifth system has a first fingering (1) indicated above the first measure. The sixth system has a first fingering (1) indicated above the first measure. The score concludes with a double bar line.

VI: ПОЗИЦІЯ.

2 1 2 1

3 2 3 2

1 1 1 1

VII: ПОЗИЦІЯ.

1 2 1 2 1

This page of musical notation, numbered 39, contains six systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The first five systems include various musical markings above the staves, such as 'φ' and 'φ||', which likely indicate specific rhythmic values or phrasing. The sixth system includes fingerings, with the number '1' appearing above several notes in the treble clef staff. The overall style is that of a classical piano score, possibly for a technical exercise or a specific piece of music.

ПОВТОРЕНІЕ ВСѢХЪ ПОЗИЦІЙ И ТОНОВЪ СЪ ДІІЗАМИ.

Крейтцеръ.)

1^я позиція. 2^я позиція. 3^я позиція.

4^я позиція.

5^я позиція.

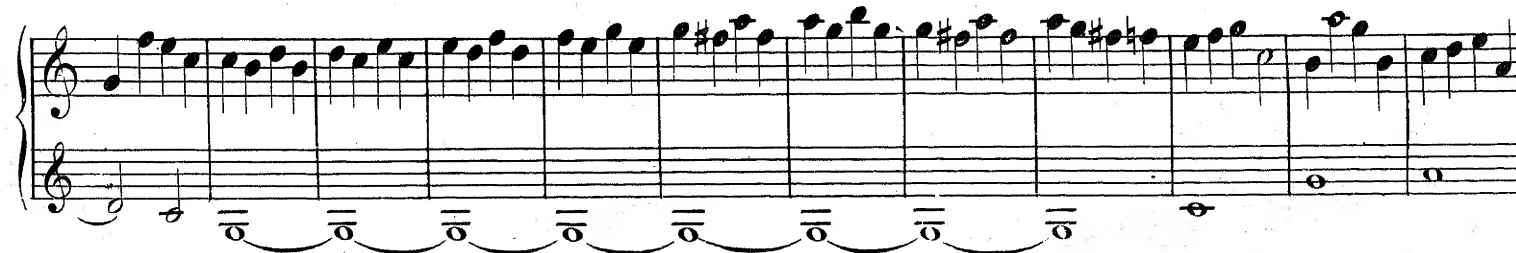
6^я позиція. 7^я позиція.

6^я позиція

5^я позиція.

4^я позиція. 3^я позиція.

The image displays a musical score for Kreutzer exercises, specifically focusing on the repetition of all positions and tones with double sharps. The score is organized into several systems, each representing a different position (1^я through 7^я). The exercises are written for the left hand, with notes and fingerings (1, 2) indicated. The score is written in treble and bass staves, with notes and accidentals indicating the specific positions and fingerings. The exercises are arranged in a sequence that covers all positions and tones, with some positions repeated multiple times. The score is written in a clear, legible font, with notes and accidentals clearly visible. The overall layout is clean and professional, typical of a music manuscript.

2^я позиція.1^я позиція.

ПОВТОРЕНІЕ ВСѢХЪ ПОЗИЦІЙ И ТОНОВЪ СЪ БЕМОЛЯМИ.

(Грейтцеръ.)

1^я позиція. 2^я позиція. 3^я позиція.

4^я позиція.

5^я позиція.

6^я позиція. 7^я позиція.

6^я позиція.

5^я позиція.

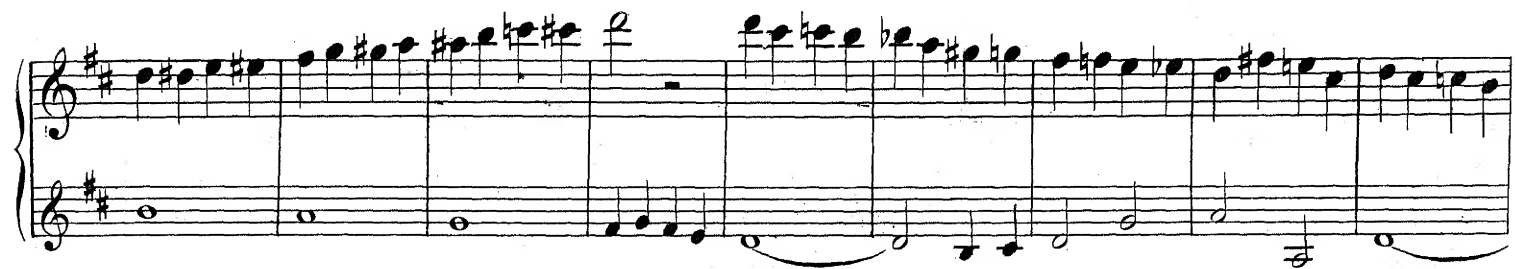
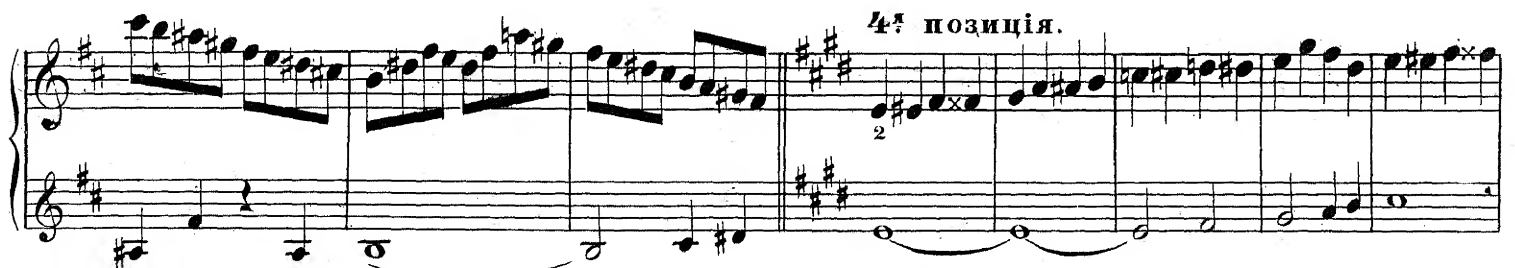
4^я позиція. 3^я позиція.



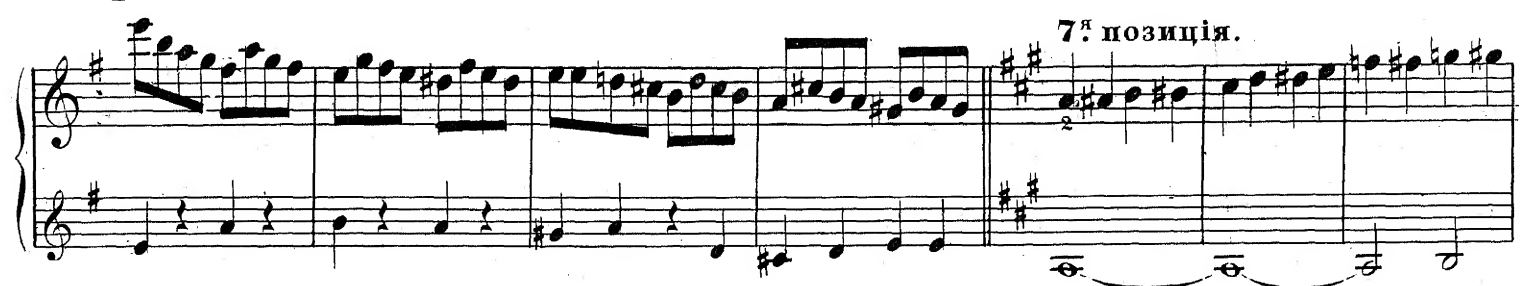
УПРАЖНЕНІЯ ДЛЯ ПОЛУТОНОВЪ ВЪ СЕМИ ПОЗИЦІЯХЪ.

(Бальо.)

2^я позиція.

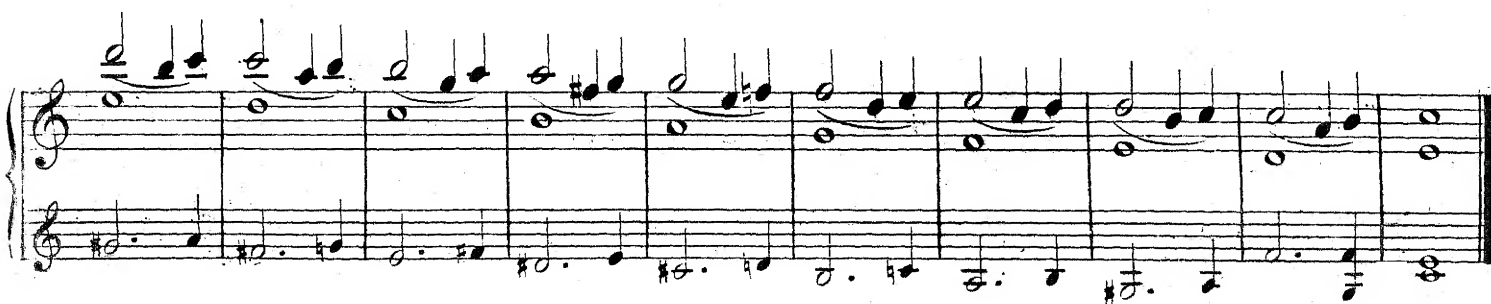
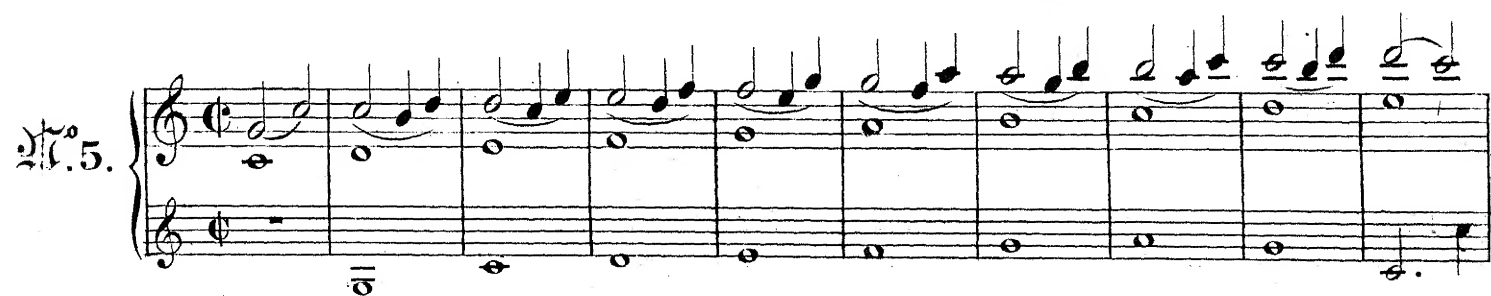
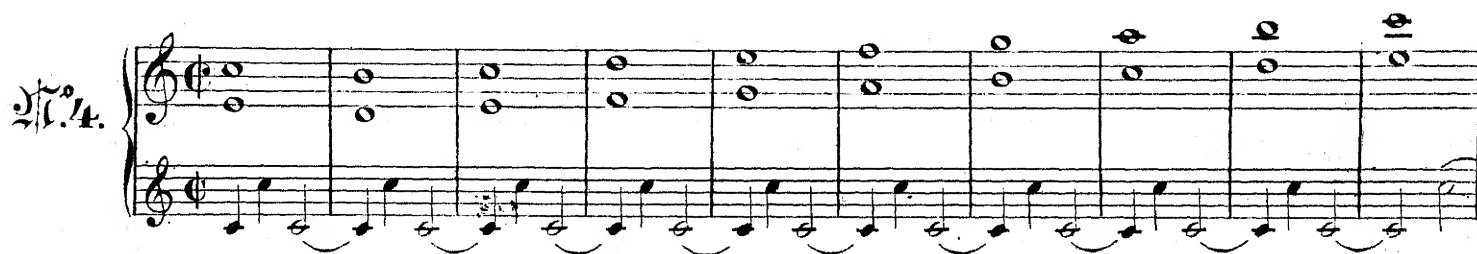
3^я позиція.4^я позиція.

5^а позиція.6^а позиція.



ДВОЙНЫЕ НОТЫ.





27.6.

System 27.6, measures 1-5. The right hand plays a series of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

System 27.6, measures 6-10. The right hand continues the half note sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues the eighth note sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

System 27.6, measures 11-15. The right hand continues the half note sequence: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues the eighth note sequence: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

27.7.

System 27.7, measures 1-5. The right hand plays a series of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

System 27.7, measures 6-10. The right hand continues the half note sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues the eighth note sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

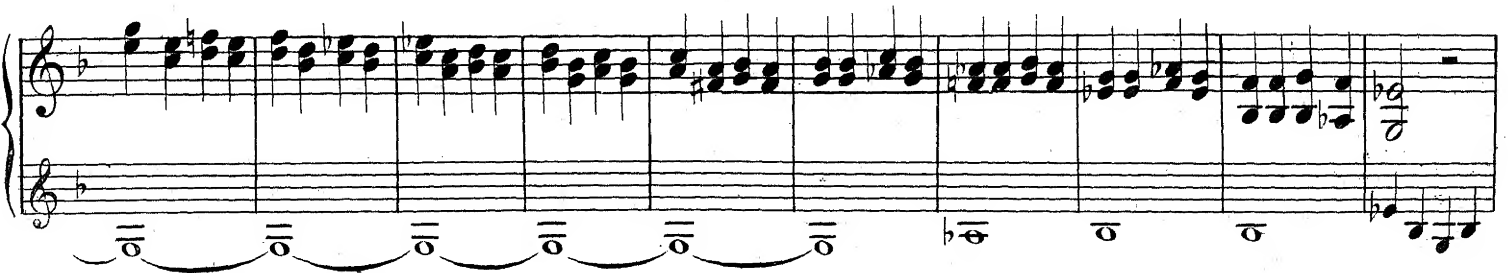
27.8.

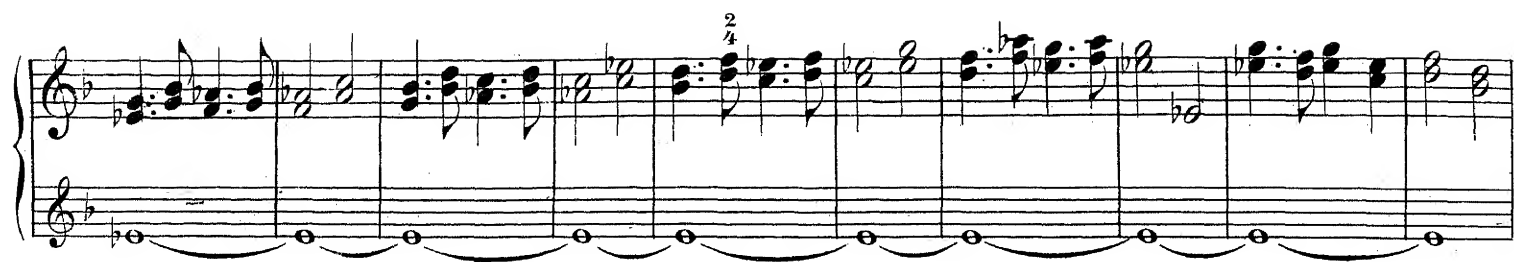
System 27.8, measures 1-5. The right hand plays a series of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

System 27.8, measures 6-10. The right hand continues the half note sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues the eighth note sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



УПРАЖНЕНІЯ.





УПРАЖНЕНІЯ.

$\text{♩} = 1.$
(Брейтцеръ.)

The musical exercise is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment and a single melodic line. The piano part features a steady bass line of half notes (G, B, D, F#) and chords. The melodic line is a single staff with various fingerings and articulations. The exercise ends with a double bar line.

System 1: Melodic line starts with a quarter note G (finger 1), followed by eighth notes A (finger 2), B (finger 3), C (finger 4), D (finger 4), E (finger 3), F# (finger 2), G (finger 1). The piano part has a half note G in the bass.

System 2: Melodic line continues with eighth notes A (finger 3), B (finger 4), C (finger 4), D (finger 3), E (finger 2), F# (finger 1), G (finger 4), A (finger 3), B (finger 2), C (finger 1), D (finger 4), E (finger 3), F# (finger 2), G (finger 1). The piano part has a half note B in the bass.

System 3: Melodic line continues with eighth notes A (finger 2), B (finger 3), C (finger 4), D (finger 4), E (finger 3), F# (finger 2), G (finger 1), A (finger 4), B (finger 3), C (finger 2), D (finger 1), E (finger 4), F# (finger 3), G (finger 2), A (finger 1). The piano part has a half note D in the bass.

System 4: Melodic line continues with eighth notes B (finger 1), C (finger 2), D (finger 3), E (finger 4), F# (finger 4), G (finger 3), A (finger 2), B (finger 1), C (finger 4), D (finger 3), E (finger 2), F# (finger 1), G (finger 4), A (finger 3), B (finger 2), C (finger 1), D (finger 4), E (finger 3), F# (finger 2), G (finger 1). The piano part has a half note F# in the bass.

System 5: Melodic line continues with eighth notes A (finger 2), B (finger 3), C (finger 4), D (finger 4), E (finger 3), F# (finger 2), G (finger 1), A (finger 4), B (finger 3), C (finger 2), D (finger 1), E (finger 4), F# (finger 3), G (finger 2), A (finger 1). The piano part has a half note G in the bass.

№ 2.
(Крейтцеръ)

The musical score is written for a single melodic line on the treble staff, with the bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages, slurs, and various fingering indications (1, 2, 3, 4). The notation includes many beamed sixteenth notes, often with slurs indicating phrasing. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

№ 3.
(Крейтцеръ)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo/mood is indicated by the title "(Крейтцеръ)". The score consists of 32 measures, organized into eight systems of four measures each. The melody is highly technical, featuring many slurs, ties, and specific fingering numbers (1, 2, 3, 4) above the notes. The piece is known for its rapid execution and technical difficulty.

І Я МЕЛОДІЯ.

„У НЕГО ЛИ РУСЫ КУДРИ“

□ *tirez.*

△ *poussez.*

Даргомыжскаго.

А. Киндингеръ.

PRÉLUDE.

VIOLINO I. *p Allegretto.*

VIOLINO II.

У него ли русы кудри.



II МЕЛОДІЯ.

„СОЛОВЬЕМЪ ЗАЛЕТНЫМЪ“

Варламова.

Соловьѣмъ залетнымъ.

VIOLINO I. *f* *p*

VIOLINO II.





III: МЕЛОДІЯ.

„ОТЪ ЧЕГО ТАКЪ ЗАДУМЧИВА ТЫ?“

Держелъдта.

Отъ чего такъ задумчива ты?

VIOLINO I

p Allegretto.

VIOLINO II.

p

sfz

f *piu lento*

p

poco ritard. - - - *a tempo*

mf

f

ritard.

f *p*



IV. МЕЛОДІЯ.

„Я ЛЮБИЛА ЕГО“

Варламова.

PRÉLUDE.

VIOLINO I.

VIOLINO II.

Allegro.

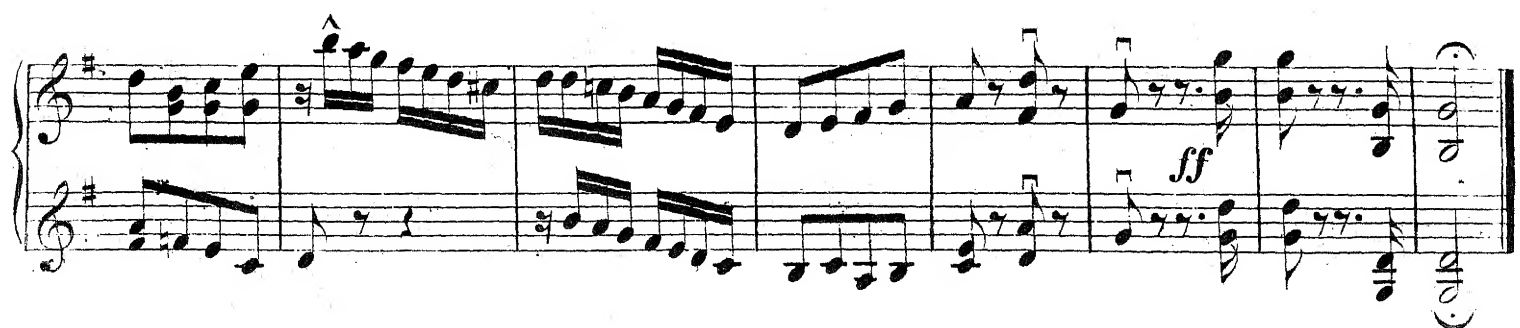
f

Я любила его.

*dimin.**p*

Allegretto.

*f**p**f*



УЯ МЕЛОДІЯ.

„НЕ БРАНИ МЕНЯ РОДНАЯ“

Цыганская.

PRÉLUDE.

VIOLINO I.

VIOLINO II.

*ff Andantino.**fz**p**f**cresc.**sfz**sfz**ff*

Не брани меня родная.

*p**dimin.**p cantabile*



VIЯ МЕЛОДІЯ.

„БЫВАЛО“

Графа Віельгорскаго.

Бывало.

VIOLINO I.

VIOLINO II.

*Apassionato. p**p**sfz**poco lento**p**f*



VII. МЕЛОДІЯ.

„МНѢ ГРУСТНО ПОТОМУ“

Даргомыжскаго.

А. Киндингеръ

PRÉLUDE.

VIOLINO I.

Moderato.

VIOLINO II.

The musical score is written for two violins, Violino I and Violino II, in a 2/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into several systems. The first system is labeled "PRÉLUDE." and "Moderato." It begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the prelude, ending with a forte (f) dynamic. The third system continues the prelude. The fourth system is labeled "Мнѣ грустно." (I am sad) and begins with a "poco rall:" (a little slower) marking. It includes dynamics of piano (p) and "p dolce." (piano, dolce). The fifth system continues the melody, ending with a forte (f) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody with a half note, followed by eighth notes, and a quarter note. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *cres:* (crescendo). A *rit:* (ritardando) marking is present over the final measures.

Second system of musical notation. The right hand continues the melody with dotted half notes and quarter notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features a half note, a quarter note, and a half note. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *cres:* (crescendo), *f* (forte), and *dim:* (diminuendo).

Fourth system of musical notation. The right hand plays a melody with half notes and quarter notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *p* (piano) dynamic is marked at the beginning.

Fifth system of musical notation. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *ten:* (tension). A *rallent:* (rallentando) marking is present over the final measures.

Sixth system of musical notation. The right hand plays a melody with half notes and quarter notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *a tempo.* (allegro tempo) and *p* (piano).

VIII. МЕЛОДІЯ.

„БЛАГОДАРНОСТЬ“

Варламова.

PRÉLUDE.

VIOLINO I.

ff Moderato assai.

VIOLINO II.

p

Благодарность.

*Andante espressivo.**fp*



First system of musical notation. The right hand (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) also begins with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with the tempo marking *poco rit:*.



Second system of musical notation. The right hand features a piano (*p*) dynamic. The left hand features a pianissimo (*pp*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.



Third system of musical notation. The right hand features a forte (*f*) dynamic. The left hand features a forte-piano (*fp*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.



Fourth system of musical notation. The right hand features a forte (*f*) dynamic. The left hand features a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.



Fifth system of musical notation. The right hand features a forte (*f*) dynamic. The left hand features a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.



Sixth system of musical notation. The right hand features a piano (*p*) dynamic. The left hand features a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.

IX^я МЕЛОДІЯ.

„КАКЪ СЛАДКО СЪ ТОБОЮ МНѢ БЫТЬ“

Глинки.

PRÉLUDE.

VIOLINO I.

Andante.

p

f

VIOLINO II.

Какъ сладко съ тобою мнѣ быть.

dim:

p Allegro moderato.

sfz

cres:

f *rall:*

a tempo.

The musical score is written for two violins. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The prelude section is marked 'Andante' and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody section is marked 'Allegro moderato' and begins with a piano (*p*) dynamic. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *dim:* (diminuendo), *sfz* (sforzando), *cres:* (crescendo), *rall:* (rallentando), and *a tempo.* (return to tempo). The melody section features several triplet markings (3) and a final triplet ending.

This page of musical notation for piano consists of six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings.

System 1: Features a complex melodic line in the right hand with many triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

System 2: The right hand continues with slurs and triplets. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics *sfz* and *f* are indicated.

System 3: The right hand has a melodic line with triplets. The left hand features a prominent eighth-note accompaniment. Dynamics *p* and *f* are used.

System 4: The right hand includes a trill (tr) and a triplet. The left hand has a simple accompaniment. The phrase *a piacere.* is written in the right hand.

System 5: The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics *a tempo.* and *p* are indicated.

System 6: The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics *f*, *p dim.*, and *f* are indicated.

ХЯ МЕЛОДІЯ.

„НЕ ИСКУШАЙ МЕНЯ БЕЗЪ НУЖДЫ“

Цыганская.

VIOLINO I. *p* Moderato molto. *sfz*

VIOLINO II.

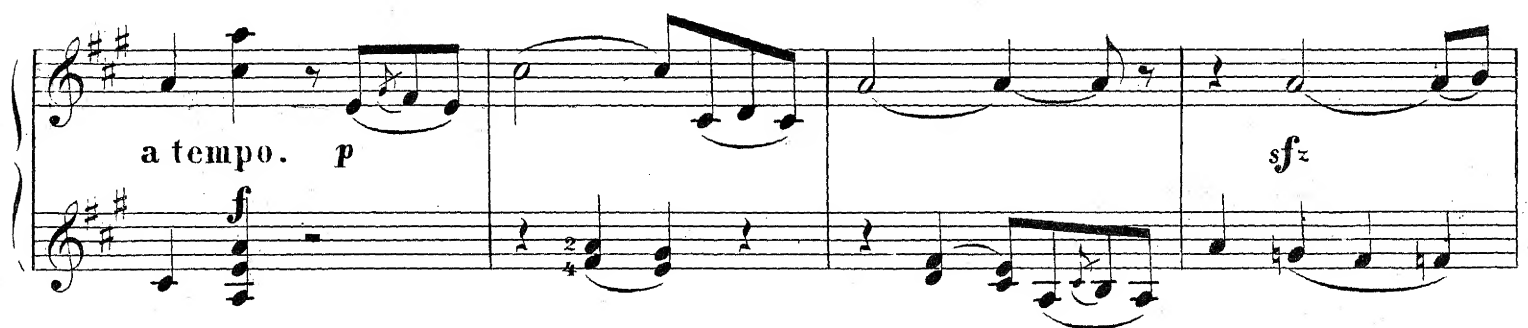
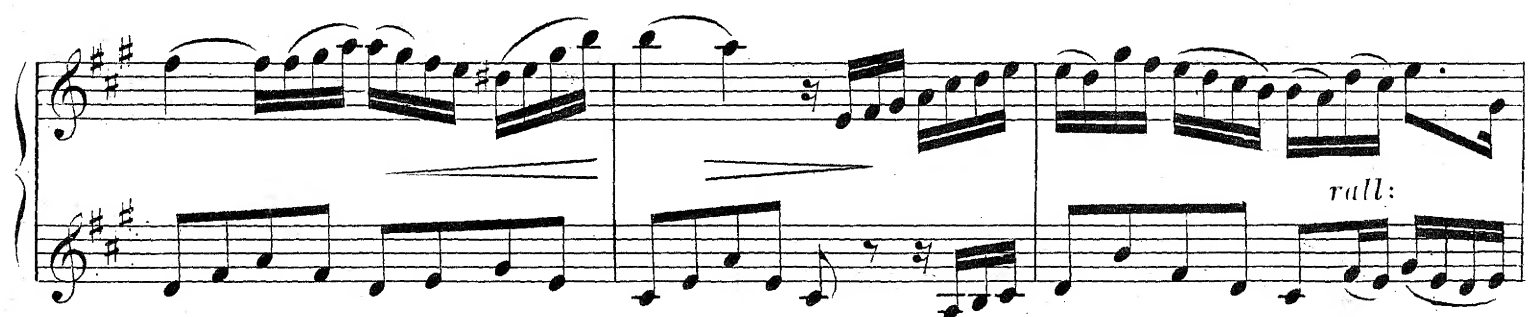
Не искушай меня безъ нужды.

p

poco rit:

a tempo. *f* *poco rit:*

delicato.



ХІЯ МЕЛОДІЯ.

„СКАЖИТЕ ЕЙ“

Княгини Кочубей.

Скажите ей.

VIOLINO I.

f Moderato.

VIOLINO II.

The musical score is written for Violino I, Violino II, and Piano. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of five systems of staves. The first system includes the title "Скажите ей." and the tempo marking "f Moderato." The second system includes the dynamic marking "p". The third system includes the dynamic marking "f". The fourth system includes the dynamic marking "p". The fifth system includes the tempo markings "poco rit:" and "a tempo." The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more active melody in the left hand.

leggiero.

cres:

f

p

cres:

f

p

f

sfz ritard:

dim:

a tempo. *p*

ritard:

The musical score is written for piano on six systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with the instruction 'leggiero.' and includes a crescendo marking 'cres:'. The second system features a forte dynamic '*f*'. The third system starts with a piano dynamic '*p*', followed by a crescendo 'cres:', and then a forte '*f*'. The fourth system begins with a piano '*p*' and ends with a piano '*p*'. The fifth system includes a forte '*f*', a fortissimo '*sfz*' with a ritardando 'ritard:', and a diminuendo 'dim:'. The sixth system starts with 'a tempo.' and a piano '*p*', followed by a ritardando 'ritard:'.

XII. МЕЛОДІЯ.

„ЧЕРНЫ ОЧИ“

Варламова.

PRÉLUDE.

VIOLINO I.

f Tempo di Polacca. *p*

VIOLINO II.

p *fp* *fp* *sfz* *fz* *f* *p* *ff* *p deciso.*

Черны очи.

A musical score for a piano piece titled "Черны очи." (Black Eyes). The score is written for piano and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady, eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system introduces a dolce (sweet) marking. The third system features a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth system includes a fortissimo (fp) dynamic and a forte (f) dynamic. The fifth system features a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The sixth system concludes with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The score is marked with various dynamics (f, p, fp, dolce) and includes a "f tirez:" instruction in the final system. The piece ends with a double bar line.

f

dolce.

f

fp *f* *p*

f

f tirez:

АЛЬБОМЪ САМЫХЪ ЛЮБИМЫХЪ РУССКИХЪ РОМАНСОВЪ:

АЛЯБЬЕВА, БУЛАХОВА, ВАРЛАМОВА, ГР. ВІЕЛЬГОРСКОГО, КН. ВОРОЩОВОЙ, ГЛИНКИ, ГУРИЛЕВА, ДАРГОМЫЖСКАГО, ДЕРФЕЛЬДТА, ДМИТРИЕВА, ДОНАУРОВА, ДЮБЮКА, КОПТОКАГО, КН. КОЧУБЕН, ГР. КУМЕЛЕВА-БЕЗБОРОДКО, ПАУФЛЕРА, РОМБЕРГА, ТИТОВА, ЯКОВЛЕВА и др., переложенныхъ для одного фортепиано М. БЕРНАРДОМЪ.

10 ТЕТРАДЕЙ, въ каждой по 10 ИЗБРАННЫХЪ РОМАНСОВЪ. ЦѢНА ЗА КАЖДУЮ ТЕТРАДЬ 1 РУБ. СЕР.

ДЛЯ ОДНОГО ФОРТЕПИАНО.—POUR PIANO SEUL.

| R. | C. | | R. | C. | | R. | C. | |
|----|----|--|------|----|---|----|----|---|
| 40 | | ALBERTI , Un ballo in maschera. Petite fantaisie | 60 | | BLUMENTHAL , J. Etude de salon | 60 | | KUHE , W. Paraphrase sur un air allemand |
| | | ARDITI , L. L'extase. Valse chantée par M-me Lucca | 60 | | BOHLMANN , Danse cosaque | 30 | | — Belisario. Fantaisie de salon |
| | | ARNOLD , La belle amazone. Morceau caractéristique | 75 | | CHOPIN , F. Nocturne op. 15, 17, 2 | 60 | | — Cujus animam du Stabat Mater de Rossini, transcrit |
| | | BETHOVEN , Six variations sur le duo «Nel cor più non mi sento» Nouvelle édition | 60 | | CHAMER , H. Rondoletto sur le quatuor de l'opéra Martha | 60 | | — Fantaisie sur l'enlèvement du sérail de Mozart |
| | | BEHR , F. Fête bohémienne. Bluettes de salon | 40 | | CHWATAL , Souvenir des Alpes. Mélodie champêtre | 75 | | LANGE , G. Perles et diamants. Valse brillante |
| | | — Au son des cloches. Pièce fantastique | 60 | | DUBUQUE , A. Rémiscences de l'opéra «Proza» de Kachperoff | 15 | | — La reine de bal. Mazurka de concert op. 16 |
| | | — Nocturne mélancolique | 40 | | EGGHARD , J. Ame chérie. Romance sans paroles | 60 | | — Souvenir d'amitié. Mélodie |
| | | — Chant d'amour. Romance op. 176 | 40 | | — Ma bien aimée. Poésie sentimentale | 50 | | LEWY , Ch. Grande polonaise déd. à Sa Majesté Olga Reine des Hellènes |
| | | — Réverie | 40 | | — Petit ange. Réverie-Nocturne | 60 | | LOBRY , Th. Demande et réponse. Petite valse fantastique |
| | | BENDEL , F. Souvenir d'Ischl. Tyrolienne | 60 | | — Mon bijou. Morceau de salon | 60 | | LÖW , J. Dans la solitude. Réverie |
| | | — Soirée à la cour. Polka de salon | 75 | | FRADEL , Ch. Chanson hongroise | 30 | | MAYER , Ch. 24 préludes. Nouvelle édition. Cah. 1, 2 à |
| | | — Elégie | 60 | | FUNK , J. Ecoutez-moi. Romance sans paroles | 30 | | MELTZER , Mélodie champêtre. Pièce de salon, op. 81. Nouvelle édition |
| | | BERNARD , M. O cara memaria. Célèbre mélodie de Carafa paraphrasée | 75 | | GANZ , Qui vive! Grand galop op. 12 | 1 | | MENDELSSOHN-BARTHOLODY , F. Lieder ohne Worte (Illegible без словъ) liv. 8 |
| | | — Valse d'adieu | 75 | | GUZMANN , Rosenda. Mazurka de concert | 60 | | MOZAR , E. Sonate (F dur) |
| | | — REMINISCENCE DE RUSSIE. Choix de 36 chansons populaires russes. Выборъ 36 любимыхъ русскихъ пѣсенъ, переложенныхъ для одного фортепиано. Съ красивыми заглавными листами | 1 30 | | HATNE , Le moulin au bois. Pièce imitative | 60 | | OSTEN , Th. Valse enfantine op. 256 |
| | | — Polka-mazurka de salon | 75 | | HILLER , Ballade | 60 | | — La revue. Divertissement op. 66, 17, 3 |
| | | — ДѢТСКІЙ САДЪ. Картино-музыкальный альбомъ для фортепиано, въ трехъ отдѣленіяхъ. Отд. I. Дѣтскія игры. Отд. II. Музыкальный вечеръ. Отд. III. Дѣтскій балъ. Съ тремя красивыми картинками | 2 50 | | JOURDAN , E. Mélodie célèbre de Fr. Servais transcrit | 40 | | RICHARDS , Au clair de lune. Sérénade |
| | | — «L'ENFANT PIANISTE». СОБРАНИЕ ЛЕГКИХЪ ПЬЕСОКЪ ДЛЯ ДѢТЕЙ, составленныхъ съ цѣлью возбудить въ малюткахъ охоту къ музыкѣ, посвящаются добрымъ матерямъ, которые патренируютъ своихъ дѣтей первыми начальными фортепианной игры. 4-е умноженное изданіе | 1 50 | | JUNGSMANN , A. Prière d'une jeune fille | 40 | | RISCHBIETER , W. Deux feuillets d'album |
| | | — L'ENFANT PIANISTE. Recueil de petites pièces faciles propres à exciter le goût de la musique et dédié aux bonnes mères qui se proposent d'enseigner elles-mêmes à leurs enfants les principes de la musique. 4-e édition augmentée | 1 50 | | — Chant de nuit | 40 | | SCHLOSSER , A. Carmagnola. Morceau de salon |
| | | BEYER , F. I. Montecchi ed i Capuleti. Amusement | 40 | | — Une belle journée d'été. Mélodie | 40 | | — L'éclair. Mazurka de salon |
| | | — Amusement sur Robert le diable | 40 | | KAPRY , J. Valse op. 18 | 75 | | SCHUBERT , Moments musicaux op. 94: Andantino |
| | | — La Straniera. Amusement | 40 | | КАЖИНСКІЙ , В. 6 небольшихъ фантазій на любимыхъ русск. пѣсни: № 1 à 6 по 80, 60 и 40-ти такт. | 4 | | — Allegro moderato |
| | | — Hymne nationale Grecque | 30 | | КАШПЕРОВЪ , В. II. Гроза. Опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ | 4 | | — Impromptu op. 142 |
| | | | | | КЕТТЕРЕР , Les folies. Allegro-Galop | 83 | | — 2 |
| | | | | | KIEL , Fr. Scherzo op. 28 | 60 | | SEELING , H. Feuille d'album |
| | | | | | KÖHLER , L. U. L'espérance. Mazurka brillante | 75 | | SIEBMAN , Fr. Feuille d'album |
| | | | | | — Sur la montagne du Tyrol op. 47 | 75 | | SMITH , S. Aux armes. Morceau militaire |
| | | | | | — Chant d'amour. Nocturne op. 54 | 60 | | — Chant des oiseaux. Morceau de genre |
| | | | | | — Souvenir de Schwerin. Mazurka-Impromptu | 60 | | SPINDLER , Fr. Une soirée d'été. Morceau élégant |
| | | | | | KONTSKI , Ant. de. Выходу одиной на дорогу. Романсъ Е. Шашиной, переложен. для фортепиано | 75 | | — Pensée printanière |
| | | | | | KRUG , D. Mazurka élégante. Pièce de salon | 60 | | — Une fleur pour elle |
| | | | | | — Petite fantaisie sur Alessandro Stradella | 40 | | VOSS , Ch. Thème de Verdi transcrit |
| | | | | | KRUG , D. Elisire d'amore. Petite fantaisie | 40 | | WACHTMANN , Ch. Une fleur pour toi. Mélodie |
| | | | | | — Zampa. Petite fantaisie | 40 | | — Rose d'hiver. Mazurka op. 13 |
| | | | | | — Don Juan. Petite fantaisie | 40 | | — L'hirondelle. Valse op. 13 |
| | | | | | KUHE , W. La piquante. Valse-Impromptu | 60 | | — Impromptu-styrienne |
| | | | | | — Fantaisie sur Oberon de C. M. de Weber | 85 | | |

ТАНЦЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО.—DANCES POUR LE PIANO.

| | | | | | |
|----|--|----|---|----|---|
| 50 | PIRNBAUM , A. Elise-Polka | 30 | JESCHKO , Harlekin-Polka | 30 | STRAUSS , J. Pêle-mêle-Polka |
| 40 | BOSENBERGER , H. Champagner-Polka | 75 | КУЧАЧЪ , Ф. Кариль изъ мелодій южно-славянскихъ оперъ | 75 | — Flick et Flock-Quadrille |
| 60 | BUDIK , F. Naxaden-Quadrille | 50 | LADO , Valse de félicitation | 50 | — Quadrille chevaleresque |
| 40 | — Dagmar-Polka | 60 | LADE , Fr. Au revoir. Polka | 60 | STREBINGER , J. Leontinen-Polka |
| 40 | — Souvenir-Polka-Mazurka | 30 | LEHMANN , W. Triller-Galop | 30 | — La Varsoviennne. Mazurka |
| 40 | — Kathchen-Polka | 50 | ЛОБРИ , О. Пляска-Полька | 30 | — Kolibri-Polka |
| 60 | FAHRBACH , Ph. Wiener-Lieder. Walzer | 50 | МАЙЕРЪ , Э. Зибъ и прибой. Вальсъ | 50 | — Carnaval-Polka |
| 30 | FAUST , Ch. Mia cara. Polka-Mazurka | 1 | MICHAELIS , G. Elise-Polka-Mazurka | 40 | SWENSKKE , Les châteaux en Espagne. Valse |
| 40 | — Polka des soldats | 40 | REINHOLDT , A. Reconnaissance. Polka-Mazurka | 40 | WALLERSTEIN , A. La belle de Bruges. Mazurka |
| 40 | — Klein und niedlich. Polka | 40 | ШУБЕРТЪ , Кариль изъ любимыхъ мотивовъ оперъ «Гроза» В. II. Кашиперова | 40 | — Pour prendre congé. Polka-Mazurka |
| 85 | GODFREY , D. Hilda. Valse | 75 | STRAUSS , Arm in Arm. Polka-Mazurka | 40 | — Emma-Mazurka |
| 40 | GUNG'L , J. Salut à Munich. Polka | 40 | | 75 | ZIEHRER , C. M. Aus dem Wienerleben. Polka |
| 75 | HIMMELMANN , N. Quadrille du beau monde | | | 40 | — Die Rastlosheimerin. Polka |

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ВЪ ЧЕТЫРЕ РУКИ.—POUR PIANO A QUATRE MAINS.

| | | | | | |
|------|--|------|---|----|--|
| 1 50 | BERNARD , M. ДѢТИ ЗА ФОРТЕПИАНО. Собрание 25 маленькихъ пьесъ, въ четыре руки. Продолженіе къ L'ENFANT PIANISTE, собранию легкихъ пьесокъ для дѣтей | 1 50 | иры съ тѣми КТО ВО ВСЕ НЕ УМѢЕТЪ ИГРАТЬ. | 75 | KUHE , W. La joyeuse. Morceau de salon |
| 1 50 | — LES ENFANTS AU PIANO. Collection de 25 petites pièces à quatre mains. Pour faire suite à L'ENFANT PIANISTE, recueil de petites pièces faciles. | 5 | — ТОРЖЕСТВО ВАХХА. Лирическая опера-балетъ. Интродукція, танцы сатириковъ, шествіе и танцы нимфъ, симфонія «Хей-пиппъ», бѣгъ и танцы Ваханокъ. Полная опера | 1 | MELTZER , S. E. Mélodie champêtre. Pièce de salon |
| 4 | — AMUSEMENT DES JEUNES PIANISTES. 24 petits morceaux à quatre mains. 4 тетради, каждая | 1 | За пересылку прилаг. за 4 ф. | 1 | MENDELSSOHN-BARTHOLODY , F. Marche militaire d'Athalie |
| 1 | | 1 | HUNKER , J. Petite Overture | 1 | — Ray-Bias. Overture |
| | | 1 | KETTERER , F. Grande Overture | 1 | REISSIGER , C. G. Overture de l'opéra «die Felsenmühle» |
| | | 1 | | 1 | SUPPE , Overture de l'opéra Poète et paysan |
| | | | | 1 | ЧЕРНИКЪ , Н. Рокъ Гвардейской Артил- |